

# KADINLAR DİLE GELİNCE

Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi

## KADINLAR DİLE GELİNCE

Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi

Yayına Hazırlayan: Aslı Güneş



AMARGI



AMARGI

# **KADINLAR DİLE GELİNCE**

**AMARGİ**

**Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi**

**AMARGİ**

EYLÜL 2009

## **KADINLAR DİLE GELİNCE**

**Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi**

Birinci Basım

AMARGİ Yayınevi

Eylül 2009

Editör: Aslı Güneş

Kapak Tasarım: Hilal Esmer

Kapak Resim: “Donna Quixote” (Punch Cartoon, 28 April 1894)

Baskıya Hazırlık: Hüseyin Deniz

### **AMARGİ**

**S.S. Kadın Bilimsel Araştırma ve Dayanışma Yayıncılık Kooperatifi**

Katip Mustafa Çelebi Mah. Tel Sok. No: 16

Taksim- BEYOĞLU/İSTANBUL

Tel: 0212 251 01 54

**ISBN: 9771306759008**

Baskı: Ezgi Matbaası

Sanayi Cad. Altay Sok. No: 10

Çobançeşme-Yenibosna / İstanbul

Tel: 0212 452 23 02

Sevgi Soysal'ın anısına...

# İÇİNDEKİLER

|               |   |
|---------------|---|
| Önsözler..... | 7 |
|---------------|---|

## Bölüm -I- Kelimeler, Yollar, Dehlizler

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Kadın Bildungsları: "Okusun da Büyüsün Ninni" / Nurcan Bayraktar.....                            | 21 |
| Bir Kadın Ne İster?- Tante Rosa'da Dehliz Metaforu / Zeynep Demirsü.....                         | 35 |
| Hayatları Roman Kadınlarda Gitme Arzusu, Gidememe Acısı ve Gitmiş Olma Halleri / Figen Öcal..... | 53 |
| Madam Bovary ya da Bir Kadının Kısa Tarihi / Güliz Özarslan.....                                 | 73 |
| Yasak Mekân, Yaşamsız Aşk: Aşk-ı Memnu / Özlem Denli.....                                        | 91 |

## Bölüm -II- Kapatılmışlıktan Özgürlüğe

|                                                                                     |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--|
| Varlığını İnkâr Eden Bir Dünyada Delirmek Akıllıca Bir İş midir? / Gülrü Dede...107 |  |
| Çatı Katından Sarı Duvar Kağıdı'na: Kadın, Dil ve Kapatılmak/H.Ezgi Doğru...119     |  |

## Bölüm -III- Başka Bir Dil Mümkün

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ya Yozlaşmak Ya Ölüm: Edebiyatın Özgürleşemeyen Kadınları/Sanem Güner...135 |     |
| Yazınsal İroniden Adalet / Suzan Karabrahimoğlu.....                        | 149 |
| Bu Sefer Gökten Üç Taş Düştü. Virginia Woolf'un Taşları / Nil Perçinler     | 163 |

## Bölüm -IV- Kamusalılığın Yapısal Yasakları

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Kamusuz Kadınlar / Yurdagül Sayıbaş.....                            | 179 |
| Anne, Pabucu Yarım, Çık Dışarıya, Oynayalım / Neşe Ceren Tosun..... | 193 |
| "İş" Başa Düşünce / Berna Turhan.....                               | 203 |

## Bölüm -V- Ben ve Öteki

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| Ben-Okur'un Kate Millett'te Gördükleri / Ayda Baloğlu.....           | 223 |
| Kadın İmgesi ve Ötekilik / Deniz Bekdemir.....                       | 235 |
| Aynada Biri Var: Otobiyografinin Kadınları / Gülhan Davarcı.....     | 247 |
| Gözlemevindeki Üç Kadın: Emma, Jane ve Mildred / Başak Güntekin..... | 261 |
| Ermeni Kadınlar İçin Bir Adalet Feryadı / Çiğdem Mater.....          | 279 |



## Okumak Büyük İş...

Bir özgürlük atölyesi olan Amargi'de düşe kalka yol alıyoruz. Henüz yolun başındayken, "Yaşamak en önemli akademik faaliyettir" diye bir laf uydurduk. Uydurmakla kalmadık, çok sevdik bu lafı. Hayatın içinde kenetlendik birbirimize ve hayata müdahale etmeye çalıştık. Yedi senedir devam ediyoruz. Sadece cinsiyetçiliğe karşı değil, tüm varlıkları mutsuz eden içiçe geçmiş bütün iktidar ilişkilerine karşı politik öznelere haline geliyoruz birlikte. Bunun için de sürekli düşünüyor, yazıyor, konuşuyor, tartışıyoruz. Bilgi üretiminin toplumsal yaşam ve politikadan koparak ayrı kompartımanlarda kurumsallaşmasını ataerki örgütlenmeyle bağlantılı olduğunu da gördüğümüz için hem eyliyoruz hem düşünüyoruz. Birlikte.

*Amargi* Feminist dergi, böyle bir düşünme sürecinin meyvesidir. Dergimiz üç yılı aşkın bir süredir, politika ve hayat üzerine ikinci kez, üçüncü kez, dördüncü kez düşünmemizi, bu düşüncelerin birbiriyle konuşmasını sağlıyor. Ama bir kere yoldan çıkınca iflah olmak mümkün mü? Zaten dergimiz, ferishtah olsa, bu çılgınlığı tek başına sırtında taşıyamazdı. Feminist kitapevimizi kurduk. Amargi'de örgütlenen seminerler, atölyeler, çalışma gruplarında heyecan dolu üretimlere imza attık.

Yaklaşık iki sene önce Özgür Sevgi Göral'ın kolaylaştırdığı iki günlük bir atölye çalışması yapmıştık. Daha sonra tartışmalarını *Oda* isimli kitapta topladığımız bu atölyede, kadınlar, Virginia Wolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sını birlikte okuyup deneyimlerini paylaşmışlardı. Yazma, okuma, düşünme deneyimlerini... Odaları, duvarları, evleri ve daha pek çok şeyi. Bu tartışmada, çok sayıda kadın, yazı-analiz-imge-kavram dünyasına girememesini yaşadıkları deneyimlere bağlıyordu. Yaşanan sıkıntılar birbirine benziyordu. Bu atölyeden sonra başladı "Deneyimlerimiz Hangi Kapıları Açıyor" buluşmaları. Amargi Feminist Kitabevi'nde, çok farklı deneyimlere sahip kadın yazar, kendi yolculuklarını anlattılar, hayatta olmayanlara dair başkaları konuştu, onların yolculukları üzerinden uzun uzun tartıştık; edebiyatın neleri gösterdiğine baktık hep beraber. Bu tartışmalar, yine Amargi Yayınları tarafından *Deneyimlerimiz Hangi Kapıları Açıyor* başlığıyla kitaplaştı.

Ama kesmedi. Yedikçe acıttık. Sürekli değişen katılımcılar yerine, birlikte düşünmeyi aralıksız sürdürecektir bir ekibin oluşmasına, analiz üretiminin kolektifleşmesine ihtiyaç duyduk. O zamana kadar ya yazarın kendisi ya da konuyla ilgili bir çalışması olanlar anlatıyor, diğerleri de, bunun üzerine tartışıyordu. Bu heyecan verici tartışmanın sürdürülmesinin, aralıksız yol almasının ihtiyacını hissettik. Deli gibi!

Aslı Güneş böyle bir zamanda ortaya atıldı. Ortak ihtiyacımızı sezerek bir atölye oluşturmayı önerdi: "Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi" Hiç düşünmedik. İşe giriştik. Ekibin toplanması biraz zamanımızı aldı çünkü talep çok, bizim imkânlarımız sınırlıydı. Sonuç olarak elinizdeki kitabı ortaya çıkaran ekip oluştu. Kitapları okuyan,

tartışmalara katılan, birbirine kulak ve yürek veren kadınların atölyesi: Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi. Aslı'nın mütevazı üslubu ve güçlendirici yöntemiyle, Amargili ve katılımcı kadınların emeğiyle, bir yıldır süren bu ciddi çalışma sonuçlandı ve elinizdeki kitap doğdu!

Şimdi hep birlikte okuyoruz. Erkek yazar, kadın okur derler ya... Kadınlar, *Kendine Ait Bir Oda*'dan beri, yazarlığın kapılarını tek tek açtılar. Ama okudular da. Ses vermek kadar bu sesi ve diğer sesleri duymak da önemli. İşte bizim küçük hanımefendiler, dili sorgu-larken, hakikatin dilini ararken, sadece kadınların değil, dışarıda kalmış olanların boğuk sesini dinlemiş ve yorumlamışlar.

Kitaptaki tüm yazılar ortak yapılan tartışmaları farklı açılardan sunuyor. Bu anlamda, bir yazıyı okurken önümüze serilen tablo, diğer yazıda renkleniyor, diğerinde gölgeleniyor.. Kitabı bitirirken, aynı tabloyu bambaşka derinliklerde görüyoruz. Farklı dönemlerde yazılan romanlardaki çeşitli paralellikleri ve farklı arayışlar yakalanıyor, çeşitli söylem analizleri birbirine bağlanıyor, kadın karakterler, eril anlamlandırmalar, yaşam modelleri karşılaştırılıyor, kadın-erkek, farklı yazarların özgürlük perspektifleri, erkeklere ve kadınlara bakışı sorgulanıyor. Feminist eleştiri, feminist bakış açılarına yönelik sorgulamasıyla patikasını genişletiyor.

İşte, aktif okuyunca böyle oluyor.. Katılımcıların makalelerinde, milyonlarca insanın izlediği "Aşkım Memnuu" dizisi formatında sesi boğulan, bambaşka bir varlığa bürünen ve yok edilen Bihter'in fısıltılarının nasıl bir yakarışa dönüştüğünü duyuyoruz. Tavanarasındaki tıkırtıları, Tante Rosa'nın şarkısını, dehlizlerden gelen uğultuyu, erkek aklının boğduğu deli çılgılığını duyuyoruz. Ermeni kadınların adalet feryadını, kadın dili diye konuşan farklı deneyimlerin seslerini, egemen dil içinde kendine yol arayan dilleri, kapatılma ve ehlileşme deneyiminin nasıl anlatıldığını, kadın deneyiminin nasıl bir söyleme dönüştüğünü, gidişleri, kaçışları, boğuluşları, nefes alışları işitiyoruz. Bu sesler içinde, sadece feminist pencereden değil, feminist analizle güçlenen çok yönlü eleştirel perspektiflerden, edebiyatın dilini, edebiyata yansıyan hayatı, aslında zihniyeti sorguluyoruz.

Ezgi Doğru'nun ilerleyen sayfalarda okuyacağınız yazısında göreceksiniz:

"Amargi'nin odalarında otururken, biz bir grup kadın, çatı katından tıkırtılar duyduk önce. Huzursuz, rahatsız, tekinsiz tıkırtılar. Anlamsız, boğuk, acı çeken sesler hemen sonrasında. Sonra ne mi yaptık? Ne yapacağız dinledik, saatlerce dinledik birbirimizi. Zihnimizin tavanalarına kapatılmış kadınların seslerini duyduk."

Bunlar tehlikeli işler... Üstelik diyorum ya yoldan çıktık, iflah olmayız. Başka kazanlarımız da kaynıyor. Bir sürü süpürgemiz var. Uzaktaki yolları görüyoruz. Yıldızları, bulutları, esen rüzgârları...

Gerçekten okuyunca böyle oluyor.

Pınar Selek



## Dikkat! Hem Okuruz Hem Yazar

Kadınların dile gelmesini kim ister? İstenen ele gelmeleri ve ele geldikleri için de dile düşmeleri; üçüncü sayfa haberi ya da televizyonların Reality Show'larında "kurban" olarak yer almaları... Ancak bu kez durum başka idi. Kadınlar, kurban, günahkâr, baştan çıkaran, zalim, hatta ezeli ve ebedi suçlu olarak yer aldıkları romanlarda, başlarına gelenlerin izini sürerek nedenini niçinini anlamayı, anladıkça da itirazlar yükseltip dile gelmeyi tercih ettiler. Bu seçebilme başkılığını yaratabilecek olanlar da olsa olsa feministlerdi ve Amargi de bunu yaptı.

Edebiyatçı Aslı Güneş, Amargililere dedi ki: "Kadınların romanlar okuduğu ve bu romanlardan etkilendikleri için başlarına bir sürü iş geldiği habire söylenip duruyor. Nedir bu böyle! Hakikaten roman okuyan kadınlar, aklını peynir ekmek diye yolluk yapıp romanlarda anlatılanların peşinden mi gidiyorlar? Roman okuyan kadınlar, söylendiği gibi, roman okudukları için mi yollarını şaşırıp 'had'lerini aşıyorlar? Çok meraktayım!"

Kendi merakının peşinden gitmek isteyen bir kadının, başka pek çok kadının, ateşlenmeye her an hazır, merak fişeğinin fitilini tutuşturabileceği tecrübe ile sabitlenmiştir... Aslı Güneş, "Roman okuyan kadınların başlarına gelenleri anlamanın en iyi yolu, bir grup kadınla hep beraber roman okumak ve roman okuyan kadınların başlarına gelenleri izlemek olur; bakalım küçük hanımlar ne serüvenler yaşayacaklar?" diye düşünür.

### Pervane Misali Kadınlar

Atölye, ağlarını bu fikirle ör. İsmi kor: "Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi" Sözde mesele, "romanlardaki küçük hanımların başlarına gelenleri izlemek" olarak ele alınacaktır. Atölye "'O bir Küçük Hanfendi. . ' Sadece o Türk filmi değil, birçok roman bunu söylüyor bize. Ama 'Küçük Hanımefendi'nin 32 Kısım Tekmil Bir Maceraları', kendisinin hep küçük ve "hanımefendi" olarak kalmadığını gösteriyor. Başına neler gelmiş neler!" diyerek duyurulur. Eee bu denli heyecan dozu yüksek, hatta gerilim dolu bir çağrıya hangi kadın karşı koyabilir ki?

Hele atölyenin ileriki aşamalarında görüldüğü gibi, kendi yaşamları ile kıyaslandığında zaman zaman roman kadınlarının yaşamlarının sıradan, heyecansız, ilhamsız bulunduğu, atölye katılımcısı kadınlar mı bu çağrıya kulaklarını tıkayacaklardı!

Böylece romanların küçük hanımlarının başlarına gelenleri izlemek için, çağrıya uyan küçük hanımlar, başlarına geleceklere gönüllü olmak için sıraya girerler. Katılımcı olmak isteyen onlarca masum kadın, "ben okudum, okurum, okuyacağım" diyerek, Aslı Güneş'in

ve Amargi'yi temsilen, koordinatör İlkey Ertem'in huzuruna çıkarlar.

Huzur deyince, konumuz bağlamında, sözcüğün diğer anlamına da değinmek gerekecek. Aslı Güneş ve İlkey Ertem'in, kadınların atölyeye katılım isteğinin yoğunluğu karşısında, huzuru muzuru kalmamıştır; bu denli istekli kadının, en azından bir kısmına, nasıl "bir dahaki sefere denebilir ki?" diye kara kara düşünmekte, "gönüllü fazlalığı" ve ilk deneyim olması nedeniyle, elleri ayakları, dilleri dudakları birbirine girmiş durumda iken, kadınların sınırları genişletmedeki yeteneklerinin verdiği ilhamla, başta belirledikleri katılımcı sayısını artırmaya karar vererek bu işten de yüzlerinin aklıyla çıkmayı başarırlar.

Atölye katılımcılarının ve programının belirlenmesinden sonra, sıra artık başlangıç gününe gelir. Birbirini hiç tanımayan —bir iki istisna dışında— hatta ilk kez karşılaşmış yirmi bir kadın bir masanın etrafında toplanırlar. Katılımcıların yaş, meslek, medeni hal vesaireleri birbirinden çok farklıdır: Yirmili yaşlarının başında olanı da vardır kırklı yaşlarını süreni de. Öğretmeni de vardır öğrencisi de, gazetecisi de vardır mühendisi de, evli olanı da vardır, bekârı-boşanmış da. Belki de, kadınlık dışında, bir ortak yanları da: Birbirlerine bakarken gülümsemeyi ihmal etmemeleridir!

### Sesimiz Geliyor Satırlarımızda, Duyuyor Musunuz?

Ekim ayından başlayarak İstanbul'un dört bir tarafından, yirmi bir kadın her on beş günde bir, Pazartesi günleri akşam yedide, Amargi'de buluşarak, on beş gün boyunca, otobüste, teneffüste, iki haber arasında, bir çeviri sonrasında, bebek uykusu sırasında vs. okudukları romanları bitirebilmiş olmanın şehveti dudaklarında, dillerinde tüy bitinceye dek konuşup tartışır. Ah kaç atölye eskitmek gerek oradaki heyecanı anlatabilmek için!

Romanların küçük hanımlarının büyümeleri, âşık olmaları, evlenmeleri, hayatlarını kazanmaları, aynaya bakmaları, isyan etmeleri, delirmeleri, ütopya yaratmaları ve nihayetinde isyan etmeleri, bizim atölyeci küçük hanımların ruhlarını, akıllarını, dillerini söker. Herkes kendi kadınlık deneyimlerinden Emma'ya, Elizabeth'e, Seniha'ya, Bihter'e, Orlando'ya, Kısmet'e, Rosa'ya bakar. Katılımcı kadınlar, kadın olmanın romanlardaki izdüşümlerini takip ederek sekiz ay boyunca, eril bir dünyada kadın olmak çıkış noktası ile okur, tartışır. Romanların kadın kahramanlarının yapamadıklarına bazen kızar, hayıflanır bazen; akıl verir bugünden; yirmi birinci yüzyılın, akıl tutulması yaşayan, erkek zihninin sarmaladığı kadın dünyasından, on dokuzuncu yüzyılın "romantizm kurbanı" kadınlarına. Bazen de romanların kadınlarının yapabildiklerine haset eder, kendi yapamadıklarının sıkıntısıyla. Ama en güzeli hiçbir tartışmanın başladığı gibi bitmemesidir: Başlangıçta ak diyen, bazen yanındakinin karısıyla griye ulaşır, kara diyen aydınlanır konuşmayı pek sevmeyişi anlaşılan, yanı başındaki arkadaşının romandaki suskunlukları imlemesi ile. Bazen katılımcıların yanıtlamadığı sorular havada dolaşıp durur, işte o vakit, daha önce de sorulmuş benzer sorulara verilmiş yanıtları, soruların sorulduğu ve yanıtların verildiği

toplumsal, siyasal, ekonomik en önemlisi edebî atmosferi, Aslı Güneş inceden inceye aktarır, bu bilgiler atölyeci kadınların dağarcığına yerleşir.

Bilgi, böylece alındığı yerde bırakılmaz; evirilip çevirilip, tartılıp tırtıklanıp, farklı farklı deneyimlenmişliklerle ötelere götürülür. Kadınların dilleri çözöldükçe zihindeki sınırlar kalkar, perdeler aralanır. Romanlardaki kadınlar dile geldikçe, masanın etrafındaki kadınlar gerçek ile kurmaca hayat arasında, aslında çok büyük farklılıkların olmayışıyla yüzleşir. Orlando ile “ata binmek” Bihter ile “attan düşmek” arasında gidip gelirken içten, çıplak, bahanesiz gülümsemelerle yirmi bir kadın, önce birbirleriyle, ardından aynadaki akisleriyle selamlaşırlar ve kadınların yüreklerinde bin çiçek açar. Çiçekleri onları uyanık tutar. Roman hangi cümle, hangi sesle açılır, kimin ağzından anlatılır hep dikkat kesilirler. Görülür ki üzerinde konuşulan kadar susulan, cevaplanmak üzere sorulan kadar sorulması imkânsız kılınan da önemlidir. Onlar konuştukça, romanlarda yaşayan kadınlar da yeniden dile gelir; okuyanın aynasında çoğalır, başkalaşırlar

### **Kurmaca – Gerçek, Kız Kıza Yalınkat**

Romanları okuyan kadınlarla romanların kadın karakterleri buluşurlar. Bu başkalaşmanın gerisindeki kendi iç yolculuklarında, kadın olmakla kadın kılınmak ortak yazgısında, karşılıklı oturup birbirlerine bakarlar. Önce sessizce, sonra sancıyla, ardından hararetle konuşmalar geçer aralarında. Her yeni kitapla, kurmaca-gerçek daha bir iç içe olur. Her selamlaşmada biraz daha çıplak kalınır. Çıplaklığı örtmek isteyen sansürcü dilden uzakta, yalın cümlelerle, kadınların edebiyattaki varoluşları kaleme alınmaya kalkışılır, “Küçük Hanımefendi’nin Edebiyat Atölyesi”nin sonunda.

Okuya konuşa günler günleri kovalamıştır, ne güzel. Yazmayı işe karıştırmak da nereden çıkmıştır? Okurken, konuşurken bülbül kesilenler, sıra yazmaya gelince, çıl yavrusu gibi kaçırlar. Bir süre izlerini kaybettirirler, ama kısa bir süre. Aslı Güneş’in sürdüğü izler sayesinde ve yazacak olmanın ağırlığını birbirlerine omuz vererek üzerlerinden atmayı başardıktan sonra, yeniden ağız ağıza dile gelirler, bu kez sözcükleri parmak uçlarından yayılmaktadır, kulağa değil gözlere dokunarak.

Zaman zaman alınırlar, karakterler, yazarlar arasında kaybolunur. Konular bellidir ancak sınırlar değil. Hangi kitaba el atılsa ötekinin hatırı kalacak diye endişelenilir. Hangi paragraf alıntılansa “diğerini de mi alsaydım” diye huzursuzlanılır. Dile gelmek, zihindeki ni dile getirmek zordur, ancak bunun için çok da arzuludur kadınlar, çünkü yapılanın anlamı büyüktür ve bir kez yola çıkılmıştır. Hem kadın hem erkek yazarlar tarafından yaratılmış kadın kahramanların yazgılarının, yazan kişi olarak kadının nasıl görüldüğü/görüldüğü üzerine düşünmek ve bir taraftan da okuyucu rolünden çıkıp yazan rolüne bürünmek ve okuyacağınız yazıları yazmak ilginç bir süreç ve tecrübe olur. Yazmaya dalmışken güneşin doğuşuna tanık olunur. Şakalarıyla birbirini uyanık tutan kadınlar bazen ancak işe gitme

## KADINLAR DİLE GELİNCE

zorunluluğu nedeni ile vedalaşırlar birbirlerinden.

Birlikte olmaya bir kez alışıldı mı, “olmadık” yerlerde ve zamanlarda bir araya gelmeye bayılır kadınlar. Mesela birlikte önsöz yazmaya koyulunur. “Küçük Hanımefendi’nin Edebiyat Atölyesi” katılımcıları makalelerini bitirir, fakat hızlarını alamazlar, yazmaya devam... Eeee ne kaldı geriye? Önsöz. Hadi bakalım parmaklar tuşlara, önsöz de sonsöz de bizim! Ne yazılacağı belli değildir. Ama yazılar dolaşınca herkesin bir ucundan tuttuğu görülür önsözün. Kimi atölyenin nasıl başladığını yazar, kimi yaşanan sıkıntıları, kimi duyulan heyecanı anlatır, kimi dayanışmayı. Ama en çok teşekkür sözcüğü görülür satırlar arasında. “Sadece bir kadın” olsalar da kendilerine vurulan şeytan, cadı, canavar, deli kadın damgasına, dışlanmışlığa, aşağılanmaya aldırmandan yazan-yaratan kadınlara ve farklı bir boyutta da olsa bize bizi anlatmak için sekiz ay boyunca eleştirilerimize göğüs geren, övgülerimize alçakgönüllülükle gülümseyen romanların kadın kahramanlarına teşekkür edilir.

Dedik ya kadınların dile gelmeleri kimin umurunda olur ki feministlerden başka? Bu nedenle Amargi’nin atölyeye kucak açması tabiatından dolaydır ve elbette teşekkürü hak eder, tabiatıyla; Koordinatör İlkey Ertem’in nezdinde. Fakat Aslı Güneş’in ne zoru vardır da onca ay, onca gün, onca saat huyunu suyunu bilmediği yirmi bir kadınla uğraşıp durur? Birinin lafı uzatmasıyla baş etmesi gerekir, diğerinin kestirip atmasıyla. Biri alıntıların sayfa numaralarını unuttur diğeri alıntı yaptığı yazarın adını... Yazıların dört yakasını bir araya getirene dek kendi gecesinden gündüzünden olur. Adettendir kendisine de teşekkür etmek. Teşekkür ederken şöyle bir gülümseme yayılır önsöz yazarlarının yüzüne, biline ki mahcubiyettendir; “teşekkür ederiz”den başka bir söz diyememenin mahcubiyetindendir!

Küçük Hanımefendiler adına  
Figen Öcal

## “Kelime Şeyi Resmetmeye” Değil, Yaratmaya Borçludur

“Burjuvazi hoşgörülüdür oysa: İnsanları oldukları gibi sever, çünkü onların olabileceklerinden nefret etmektedir” diyordu Adorno, *Minima Moralia*’da (25). Bu bilgelik dolu söz, şöyle de çevirebilir pekâlâ: “Erkekler hoşgörülüdür oysa: kadınları oldukları gibi severler, çünkü onların olabileceklerinden nefret etmektedirler”

Kadınların büyük bir nefrete yol açan olası hallerinin ne olabileceğini tahayyül etmek için uçsuz bucaksız bir hayalgücüne ihtiyacımız yok neyse ki... On dokuzuncu yüzyılın erkek yazarlarının yazdığı kadın öyküleri (hayalgüçlerinin olağanüstülüğüne kefil olamasa da) önümüzde yığılı. Azizlerinkini andıran bir hoşgörüyle bakıyor erkek yazar, “erdemli” kadınına. Sevgiyle değil, hoşgörüyle. Çünkü akı ve yetenekleri kıt bu insan türüne tahammül için, iktidarın o horgörü dolu hoşgörüsü gerekli. Kendisiyle asla eşitleyemeyeceği bir mahlûkun gönüllü boyuneğmişliği karşısında hoşgörüsünü esirgemeyecek kadar yüce gönüllü efendi, satırlarının arasında “olabilecekleri” sıraladığında yüzü bir öfke nöbetine tutulmuşçasına kasıveriyor.

En çok da “Okuyan Kadın” alıyordu nasibini bu öfke nöbetlerinden. Sırrına bir türlü nail olamadığı “romansal hakikatler”in peşinden çıktığı yolculukta başına neler gelmiyordu ki! Kapatılmış bir yaşamda tutkunun ve hayalgücünün fitilini ateşleyecek kelimelerin büyüüne kapılmış gidiyordu kadın. Erkek yazarın öfkelenildiği her ne olursa olsun, kadın kahramanın tek bir dileği vardı: Eşyanın ve mülkiyetin soğukluğunda çatılan evlerin esinleyemediği düşler kurmak, bedeli ne olursa olsun gündelik hayatın yavan dilini sanatın büyüğü diliyle takas etmek.

Ama on dokuzuncu yüzyılda “Avrupa’da kol gezen hayalet” kadının hayalgücünün ufuklarını da kaplamıştı. Ve üstelik bu hayalet, Avrupa’da dolaşan hayaletin aksine bir kurtuluşu ya da devrimi değil bir esareti haber veriyordu. Düşünceler ve adımlar hayaletin görüntüsüyle öylesine sınırlanmıştı ki, kadınlar gerçekleri, hizmetçiler ya da kocalar eliyle açılan kilitli çekmecelerde saklayabiliyorlardı ancak. Bu yüzden, bir “anlatı stratejisi” olarak kullanılan on dokuzuncu yüzyıl trükünü —gizli günlükler, aşk mektupları ve itiraflar— kadınların “dile gelişi” olarak okumak lazım belki de. Yazarın kalemıyla kapatılan ve susturulan kadın, arzularını, tutkularını, cesaretini mahfazaya gizlenmiş sözcüklerle ifşa ediyordu. Bu sözcüklerle ortaya çıkan ne ihanet, ne zina, ne de cehennem yollarını döşeyen başka bir suçtu aslında. Bu sözcüklerle ortaya çıkan yegâne şey, hayatı estetize etmeye yeminli Donna Kişotlar’ın varlığıydı.

Okuyan Kadın, bu yüzden tehlikeliydi belki. Kelimelerin hazzını, sıkıntıyla halelenmiş

çağların, “konuşmaları bir sokak kaldırımını gibi dümdüz” (*Madam Bovary*) kocalarıyla geçireceği “mazbut” hayata tercih ettiği için.

Yazarının kendisini çağırdığı can sıkıcı gerçekliğe yüz vermeyip “imkânsız” istediği için hep “Kötü Okur” olarak damgalanmaya mahkûmdu kadın. Kötü okurdur kadın, yazısı da narsist Kraliçe’nin “kibirli diliyle” zehirlenmiştir.

“Kelime şeyi resmetmeye borçlu ise” diyordu Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*’nda Fransız şiirlerinin büyüyle kendinden geçip Çamlıca’da landodan inen güzelin peşinden, yaratıcısını yalanlamaya çalışırcasına, “kelimelerin şeyleri resmetmeye” değil yaratmaya borçlu oldukları bir dünyanın içine dalan Bihruz’un hazin hikâyesini anlatırken. Çamlıca’daki havuzun billur berraklığındaki yansımalar, hiç şüphe yok ki, gerçeğin kendisinden bin kat güzel, bin kat renkli, hatta gerçek olmasını mümkün kılmak adına yılmaz bir şövalye gibi ölümüne savaştık kadar büyüleyiciydi.

Narkissos suya bakar sudaki yansımalarını görmek için. Öylesine büyüleyicidir ki görün-tü, âşık oluverir hemen oracıkta. Eko vurgundur Narkissos’a. Ama bir türlü dile getiremez aşkını. Yalnızca son hecesini yankıladığı kelimeler uçar durur boşlukta. Narkissos, sudaki imgesiyle kucaklaşır bir türlü dile gelemeyen Eko’nun bakışları arasında.

İşte bu atölye, kendi imgelerine, “Okuyan Kadın” imgesine vurgun kadınların bir araya gelişleriyle oluşturuldu. Bütün çağların tehlikeli kadın okur imgesi, yirmi birinci yüzyılda bile hâlâ taptaze ve baştan çıkarıcıydı. Sular durulup imgenin görüntüsü netleştikçe, Eko’nun dili de çözüldü. Kadınlar, Marx’ın 11. Tez’inden aldıkları ilhamla, “bizden önceki-ler romanları okumakla yetindiler ama esas olan yorumlamak”tır deyip dile geldiler. İşte, elinizde tuttuğunuz kitap bu ilhamın sonucudur.

8 ay boyunca 15 günlük periyotlarla bir araya gelen 21 kişilik kadın grubunun mace-rasının “dile gelmek”le sonuçlanması bile başlı başına kadınların kötü okur olduklarına dair kadim hakikatin çıktığının kanıtı olsa gerek. Jane Austen’in *Emma*’sı ile bir kadının “yetişme” sürecine; *Gurur ve Önyargı* ile Aşk’a; *Madam Bovary* (Gustave Flaubert) ve *Kiralık Konak* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu) ile “bir kitap okudum hayatım mahvoldu” diyen kadınlara; *Aşk-ı Memnu* (Halit Ziya Uşaklıgil), *Evli Bir Kadının Günlüğünden* (Peride Celal) ve *Üç Beş Kişi* (Adalet Ağaoğlu) ile evliliğin ekonomi-politiğine; *Jane Eyre* (Charlotte Brontë) ve *Refet* (Fatma Aliye) ile hayatlarını kazanan kadınlara; *Uçmak* (Kate Millet) ve *Mor Salkımlı Ev’le* (Halide Edip Adivar) kendi imgelerine bakan kadınlara; *Tante Rqsa* (Sevgi Soysal) ve *Kusursuz Kadınlar* (Barbara Pym) ile isyan edenlere; *Sarı Duvar Kağıdı* (Charlotte Perkins Gilman) ile delirenlere; *Kadınlar Ülkesi* (Charlotte Perkins Gilman) ve *Dişi Adam* (Joanna Russ) ile ütopyalar ülkesinde gezinenlere eşlik etti 21 kadın. Ve nihayet *Orlando* (Virginia Woolf) ile dönüştü. Bu dönüşüm kötü okur olma halinden eleştirel okurluğa, dilsizlikten dile gelmeye doğru bir dönüşümdü aynı zamanda.

Amargi’nin açtığı kapılarda “dile getirilmesi” gerçekten zor bir deneyim yaşandı. Deneyimler yeni kapılar açtı, kapılar yeni deneyimler. Birçok insanın gönüllü katkı ve

desteğiyle sürdürüldü bu atölye. Öncelikle, Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi'nin baştan sona kadar kesintisiz ve eksiksiz sürdürülmesini borçlu olduğumuz atölye koordinatörü İlkay Ertem'e; Amargi'nin kapısını ilk çaldığımda eşsiz sıcaklığıyla beni karşılayan Pınar Selek'e; bütün bir yıl boyunca atölyenin her türlü işinde desteklerini esirgemeyen Semra Aslan ve Esen Özdemir'e; web sayfasının düzenlenmesini üstlenen Aligül Arkan'a; kitap tasarımı konusunda tüm kaprislerimize katlanan Hilal Esmer'e; İngiltere'den yardım elini uzatan Şafak Kemancı'ya, kitabı baskıya hazırlayan Hüseyin Deniz'e; ta Ankara'dan heyecanımıza ortak olan Aksu Bora'ya ve isimlerini sayamadığım tüm Amargililere teşekkür ederim.

Ama asıl onlara, 1 yıl boyunca sonsuz heyecanları, fedakârlıkları, katkıları ve emekleriyle atölyeyi ve bu kitabı var edenlere: Ayda Baloğlu, Nurcan Bayraktar, Deniz Bekdemir, Gülhan Davarcı, Gülru Dede, Zeynep Demirsü, Özlem Denli, Badisabah Derdiyok, H. Ezgi Doğru, Sanem Güner, Başak Güntekin, Suzan Karaibrahimoğlu, İlkem Ongül Kaya, Pınar Kurtoğlu, Çiğdem Mater, Figen Öcal, Güliz Özarslan, Nil Perçinler, Yurdagül Sayıbaş, Neşe Ceren Tosun, Berna Turhan'a çok teşekkürler. Editoryal aşamada beni yalnız bırakmayan Murat Cankara, H. Ezgi Doğru, İpek Kotan, Güliz Özarslan ve Semih Yücel'e minnet borçluyum.

**Aslı Güneş\***





**KELİMELEER, YOLLAR, DEHLİZLER**

Şimdilerde burjuva evliliğini sonuçlandırmanın iki yolu var: Katolik ülkelerde anne-baba, eskiden olduğu gibi, genç burjuva oğullarına elverişli bir eş bulurlar; sonuç elbette, tek eşliliğin içinde yatan çelişkinin sonuna kadar gelişmesidir: koca metreslerine, kadın da zinaya sarılır Katolik Kilisesi'nin boşanmayı yasaklamasının tek nedeni, herhalde, ölüm gibi zinaya da çare bulunamayacağına iyice inanmış olmasıdır. Öte yandan, Protestan ülkelerde, burjuva ailelerin erkek çocuklarının az çok özgür olarak, kendi sınıfından bir kadınla evlenmesine izin verilir; dolayısıyla evlilikte belli bir aşk ögesi de bulunabilir ve gerçekten, Protestan ikiyüzlülüğü, nezaket uğruna, bunun böyle olduğunu varsayar Burada kocanın metres tutması daha gevşek bir iştir ve kadının zina yapmasına da daha az rastlanır Ama her çeşit evlilikte, herkes önce neyse gene o olduğuna, ayrıca Protestan ülkelerin burjuvaları çoğunlukla filisten olduklarına göre, bu Protestan tek-eşliliğin bütün başardığı, en iyi durumların ortalaması alınırsa, "ailevi mutluluk" diye anılan, son derece sıkıcı bir evlilik ortaklığıdır Bu iki evlenme yönteminin en iyi aynası romandır –Fransız romanı Katolik tarzının, Alman romanı da Protestan tarzının. Her iki romanda da kahraman "alır": Alman romanında delikanlı kızı alır; Fransız romanındaysa koca, boynuzları. Hangisinin daha kötü durumda olduğu pek belli değildir | | Ancak, her iki durumda da evlilik evlenenlerin sınıfsal durumlarına göre koşullanır ve bu bakımdan her zaman bir iş evliliği olur Her iki durumda da bu iş evliliği çoğu zaman en aşağılık bir fahişeliğe dönüşür– kimi zaman iki tarafın birden; ama kadının fahişeliği çok daha yaygındır Evlenen kadın bedenini sokak orospusu gibi, bir ücretli işçi olarak parça parça satmaz, bütünüyle ve bir kerede satarak köle olur

(Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin, Devletin Kökeni*)



Alexander Mark Rossi  
"Forbidden Books", 1897

### Nurcan Bayraktar

1973 yılında Almanya'nın Rheine şehrinde göçmen bir Türk ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. İlköğrenimini Almanya'da tamamladıktan sonra 1984 yılında dört kişilik ailesiyle annesinin memleketi Bursa'ya kesin dönüş yaptı. Yedi yıl adaptasyon sorunu yaşadıktan ve orta ile lise öğrenimini Bursa'da tamamladıktan sonra 1991 yılında Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili Anabilim Dalı Bölümü'nü kazandı. Burada, önceleri Türkçesini düzeltmek için sesli olarak okuduğu edebiyat kitaplarının, İngiliz ve Amerikan kültürlerine ait olanlarıyla tanıştı. 1996 yılında mezun olduktan sonra yüksek lisans sınavından bir gece önce akademik kariyerini başlamadan noktaladı. İş kadını olmaya karar vermişti ve dış ticaret hayatına başladı. Ancak patron olmadan işçi olmayı öğrenmeliydi ve en alt kademedен başlamayı tercih etti. On yıl içinde hedeflediği kendi işinin patronu olmayı becerdi. Ancak bu işin, yalan dünyanın suni sorunlarına çözüm bulmaktan ibaret olduğunu keşfetti. Sorunlara ne kadar yaratıcı çözümler bulsa da kendisi dâhil kimsenin, yaptıklarından mutlu olmadığını anladı. Şimdilerde bilgisini ve deneyimlerini öğrencilerine aktarmakta buldu mutluluğu. Yaptığı işe tüm dünya "öğretmek" der iken o, buna "bildiğini aktarmak" adını vermiştir. Öğrenmenin mezara kadar devam ettiğini fark ettiği günden bu yana rahatlamış, bir de Tanrı müsaade ederse ömür boyu bildiğini aktaracağı, bilemediği yerde birlikte öğreneceği bir oğul doğurmuştur. Göçmenliği hâlâ devam etmekte olan Bayraktar, 1998'de göçtüğü İstanbul'da yaşamakta, hayata dair meraklarını gidermekle ve hayatı bir de oğlunun gözleriyle görmeye çalışmakla meşgul...

### Kadın Bildungsları: “Okusun da Büyüsün Ninni”

*Bildung*, Almanca bir kelime olup formasyon, eğitim, kendini gerçekleştirme anlamına gelmektedir. Bu terim ilk kez Alman edebiyatında, ana roman kahramanının yaşadığı olaylar sonucu hayatı tanınması ve kişiliğinin gelişimini anlatan romanlar için kullanılır ve bu tip gelişim romanları artık literatürde *Bildungsroman* olarak anılırlar.

*Bildungsroman*, feminist eleştirinin yükselişine kadar Goethe'nin Wilhelm Meister karakterinin tarzında genç bir adamın gelişimi olarak kabul edilirdi. 1970'li yıllarda feminist eleştirmenler yeni ya da en azından revize edilmiş bir türü tanımladılar, kadının *Bildungsromanı*nı, kadın başkahramanın gelişimini anlatan romanı (Fuderer 1).

Burada soru “gerçekte bir kadın *Bildungsroman*dan bahsedilebilir mi?”dir. Kadın yazar kendisi ne kadar gelişmiştir ki yarattığı kahramanın çocukluktan başlayan hayat tecrübesini bir gelişim, bir olgunlaşma olarak biz okuyuculara sunabilsin.

Kahramanı kadın olan *Bildungsroman*larda da geleneğe uyulur ve nasıl bir değişim geçirdiğini daha iyi anlatabilmek için yazar, mutlaka kahramanı çocukluk döneminden anlatmaya başlar. Bu döneme “masumiyet dönemi” denir. Daha sonra ergenlik ile “masumiyetten tecrübeye geçiş” ilk gençlik dönemi ile anlatılan “kişilik krizi” ve son olarak da olgunluk yani “kendini gerçekleştirme” dönemleri anlatılır. Elbette “kendini gerçekleştirme” tek başına olamayacağından romanda neredeyse hiç değişim göstermeyen birçok yardımcı karakter olur. Bu karakterler, kahramanımızı etkileyen sosyal çevreyi oluştururlar. Jale Parla, “The Victorian Bildungsroman” adlı doçentlik

tezinde Bildungsromanların yazıldıkları dönemdeki sosyo-ekonomik yapıyı nasıl gözlerimizde canlandırmamızı sağladıklarını, kahramanın da bu sosyal yapının içinde nasıl hayatta kalmaya çalıştığını, bu yapıya ters hareket ettiğinde işlediği suçla nasıl yüzleştiğini ve sonunda nasıl pişman olduğunu detaylı olarak anlatır

Genellikle anlatım çocukluktan başladığı için aile oldukça anlamlı bir yer tutar. Aile, çocuğun ilk eğitimi aldığı yerdire ve hep yol gösterici olarak kabul edilir. Özellikle kadınların yetiştirilmesinde anne modeli çok önemlidir. Ancak romanlarda kızımızın rol modeli olan annesi ya bulundukları sosyal yapının eseri, hiçbir değişime ya da gelişme göstermeden o yapıyı körükleyen, geleneksel, kabullenmiş, sorgulamayan, silik bir karakterdir (örnek Sevgi Soysal-Tante Rosa'nın; Jane Austen-Aşk ve Gurur'un Elizabeth'inin; Adalet Ağaoğlu-Kısmet'in anneleri); ya da hiç yoktur.

Çoğu *Bildungs*da da kahraman, ya öksüz ya da yetimdir (örnek Charlotte Bronte -Jane Eyre, Fatma Aliye- Refet). Peki ya bir aile mevcut değilse neler olur? İşte kadın *Bildungs*larında bu soru çok önem kazanır. Çünkü yol gösterici olan ailenin eksikliğinde kız çocuk kendi seçimini kendi yapmak zorunda kalır. Çok da seçeneği yoktur aslında. Toplum, ailesi olmayan kadının kimliğini, bireysel ahlakını, kendi değer ve fikirlerini kabul etmiyor. Bunu, Fatma Aliye'nin Refet'inin başına gelenlerden öğrenebiliyoruz. Annesi ölen Refet'in "ammizadesi" kendi konum (basit bir tüccardır), yaş (Refet'e göre oldukça yaşlıdır) ve tahsiline (cahildir) bakmadan Refet'in onu kabul edeceğinden kesin emin bir tavırla evlenme teklifinde bulunur. Neyi istediğinden ve neyi istemediğinden çok emin olan Refet'in reddi üzerine ise: "Senin velin değil miyim? Seni öyle kendi aklının hükmüne mi bırakacağım sanıyorsun?" der (Fatma Aliye 206).

Aynı şekilde Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre*'inde da ailesiz olan Jane'e evlenme teklifinde bulunan Rochester'ın düşüncesi, ailesi olmayan kadının ahlak yönünü daha da iyi açıklıyor:

[Y]argılarının, ahlak anlayışlarının ne kadar ters olduğunu da davranışların ortaya koyuyor. Bir insanı mutsuz kılıp mahva sürüklemektense, ufacık bir yasaya karşı gelmek yeğ değil midir? Hem de bu aksaklık kimsenin burnunu kanatmayacaksa. Senin benimle yaşamandan gocunacak, ya da zarar göreceğin kimin var ki? (Bronte 410)

Ailesiz kadın ancak evlenerek kimlik kazanabilir ve Jane, Rochester'a göre "bir ailesi olmadığı için" ahlaki kısıtlamalardan muaftır. Jane de Refet de ancak evlenmeleri durumunda kişiliklerini topluma kabul ettirebileceklerdir. Bir erkeği ya da evliliği kadın *Bildungs*unun zorunlu seçeneği haline getiren öğelerden biri de bu. Kadın bir birey olarak değil, belli bir toplumsallıkta kendisine verilen değerleri benimseyerek var olabiliyor.

Erkek başkahramanın olgunlaşmaya ilk adımı, evden çıkışı ve gerçek hayatla

bir başına mücadelesiyle başlarken kadın başkahramanın ataerkil sistemde hele ki on beşinci yüzyıl öncesi, 15.-16.-17 ve hatta 18. yüzyılda böyle bir şansı yoktur. O dönemde kadının önünde, evden çıkabilmesi için tanınan tek bir seçenek vardır o da evlilik.

Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* kitabında kendisine yöneltilen ve açıklaması beklenen "Neden bir kadın Shakespeare yoktur?" sorusunun cevabını açıklarken, kadınlık tarihi üzerine yaptığı araştırmanın bulgularını şöyle paylaşır:

Profesör Trevelyan'ın *İngiltere Tarihi*'ni aldım. Bir kez daha "Kadınlar" maddesine baktım ve "Kadınların Durumu" konusunun bulunduğu sayfaları açtım. "Evli kadınların kocalarınca dövülmesi erkeklerin yasal hakkıydı ve bu hak, yüksek sınıflarda olduğu gibi aşağı sınıflarda da utanç duyulmadan uygulanırdı! diye okudum. Tarihçi şöyle sürdürüyordu sözü: "Aynı biçimde, anne babasının seçtiği beyefendiyle evlenmeye karşı çıkan kız çocuk, kamuoyunda hiçbir tepki uyandırmadan odaya kilitlenip dövülebiliyor, yerden yere savrulabiliyordu. Evlilik, özellikle 'şövalye' (nezaket ve cömertlik) niteliklerine sahip yüksek sınıflarda, kişisel bir beğeni olayı değil, ailesel açgözlülük meselesiydi. Evlenecek taraflara çokluk beşik kermesi yapılır, evlilikse çocukluktan çıkar çıkmaz gerçekleştirilirdi! 1470 yıllarında, yani Chaucer'in yaşadığı çağın hemen sonrasında durum böyleydi. Kadınların durumuna bundan sonraki değinme iki yüzyıl sonrasına aitti, yani Stuartlar zamanına. "Yüksek ve orta sınıf kadınlarının kocalarını kendilerinin seçmesi hâlâ kuraldışı olmayı sürdürüyordu ve koca bir kere seçildi mi, efendi ve sahip oluyordu, en azından yasa ve gelenekler izin verdiğince. Ama yine de, diye sonuçlandırıyor Profesör Trevelyan, "ne Shakespeare'in kadınları ne de Verneyler ve Hutchinsonsonlar gibi otantik on yedinci yüzyıl günlüklerini kaleme alan kadınlar, kişilikten ve kişilik yapısından yoksun görünüyor. (Woolf 48-49)

Kadınların bu şartlar altında kişilik geliştirmesi elbette beklenemez. Ancak erkeğin gittikçe daha çok para kazanması, sömürgecilik aracılığı ile yeni kültürlerle açılması, kazandığı parayı iktidar, güç ve sükse yapma aracı olarak kullanması sonucu evlendiği kadının da yanına yakışır olması icap oldu. Örneğin *Madam Bovary*'de bir doktor olan Charles'ın Emma'yı kendisine eş olarak layık görmesinin sebepleri şunlardır: "Mlle Rouault'nun manastır okulunda, Ursuline rahibeleri yanında yetiştirilip iyi bir eğitim gördüğünü, bunun sonucu olarak dans, coğrafya, resim, eliş bildiğini, piyano çaldığını öğrendi. Bu da bardağı büsbütün taşırdı!" (Flaubert 32).

Jane Austen'in meşhur zengin bekârı Darcy'nin kadın tanımı da oldukça bilgilendiricidir:

Her zaman rastlananların çok üstünde yetenek sahibi olmadıkça hiçbir hanıma becerikli denemez. Her şeyden önce müzik, şarkı, resim, dans ve dil

bilmeli ki, 'becerikli' nitelemesini hak edebilsin. Bütün bunlardan başka kişiliğinin havasında duruş ve yürüyüşünde, sesinde, konuşma biçiminde ve bakışında da seçkin bir şeyler olmalı, yoksa bu deymi ancak yarı yarıya hak etmiş sayılır. (Austen 53)

Koca adayları bunları talep edince, artık kızlar babalarının evlerinde, kocalarına uyum sağlayabilsinler diye eğitim almaya ve okumaya başladılar. Elbette bir evden diğerine evlilik yoluyla hapsedilen kadının ne okuyacağına yine evlenmeden önce babası, evlendikten sonra ise kocası karar verir. İlk etapta coğrafya, geometri, matematik ve pozitif bilimin dili olan Latince, kadınlara bilinçli olarak öğretilmez. Hatta "saygıdeğer" kayınvalideler bile kadının (gelininin) okumasına karışma hakkını kendilerinde bulurlar:

Ne gerek senin karına, biliyor musun?| ...| Zorlu işler, beden işleri! Başka birçokları gibi o da ekmeğini kendisi kazanmak zorunda olsaydı, kafasına doldurduğu yığın yığın düşüncelerden, başıboşluğundan ileri gelen bu keyifsizliğe düşmezdi.

"Ama uğraşıyor," diyordu Charles.

"Ya! Uğraşılıyor mu? Neyle peki? Romanlarla, kötü kitaplarla; dine taş atan, Voltaire'den alınma düşüncelerle papazlarla alay eden kitaplarla. Ama bütün bunlar kötü olur yavrucuğum, dinsizler eninde sonunda okkanın altını boylar. (Flaubert 136-37)

diyerek kayınvalide, Emma'nın geleceği hakkında kehanette bulunur.

Evet, yol göstericinin eksikliğinde genç kız bir şekilde kitapla tanışmıştır ve orada okuduğu kahramanlar artık onun rol modeli haline gelmiştir. Kitap okuyan kadın değişmeye başlar. Başlar fakat her değişim bir gelişim midir?

*Bildung*slarda kahraman bir erkeğe okuma meselesini bir sorunsal haline getirmeye ihtiyaç yoktur. Çünkü onun, evden dış dünyaya açılması için bir engeli, bağı ya da izin alması gereken, üzerinde hak iddia eden başka bir mercii yoktur. Dolayısıyla kadın gibi hayatı kitaplardan öğrenmeye çalışmaz, direkt kapıdan çıkar ve başına ne gelirse özgürce, kendi iradesiyle verdiği kararlar ve yaptığı seçimlerle sorunun altından kalkmayı başarır. Flaubert, bunu Madam Bovary'ye, doğuracağı çocuğun erkek olması hayaline kapıldığında, pek güzel ifade ettirmiştir:

Bir oğul istiyordu; güçlü olacaktı, esmer olacaktı; adını Georges koyacaktı onun; bir erkek çocuğu olacağını düşünmek, bütün geçmiş güçsüzlüklerinden bir oç alma umudu gibiydi. Hiç değilse erkek özgürdür; tutkuları da, ülkeleri de dolaşabilir, engelleri aşabilir, en uzak mutlulukları dalından koparabilir. Ama kadın durmadan engellenir. Hem kımıltısız, hem esnektir, yasanın bağları da, bedeninin güçsüzlüğü de ona karşıdır. İstemi, şapkasının bir kaytanla tutturulmuş tülü gibi, her yelden çırpınır; her zaman sürükleyen bir arzu, engel olan bir yol



yordam vardır. (100)

Demek ki kadının elinde olsa, kendi kadınlığının zincirlerini kıramamışken, kız çocuk yetiştirmek zorunda kalmak yerine toplum ve hayat akışı içinde her şeyiyle tam bir özgürlüğe sahip ve bunu kullanabilecek bedensel ve düşünsel gücü de elinde bulunduran bir erkek çocuk yetiştirmeyi seçecekti.

Seçimler de Bildungsromanın önemli karakteristik özelliklerindendir. Kadın *bildungs* kahramanı, okumayı seçer. Kendini okumayla var etmeyi seçer. Ancak salt okumayı seçmiş olmak yetmez. Jane Austen'ın *Aşk ve Gurur* romanında ana karakterin yanında tasvir edilen okuyan bir kızkardeş profilini çizen Mary ile babası Bay Bennet arasında geçen bir diyalog salt okumanın da muhakeme yeteneği ve zekâ olmaksızın bir işe yaramadığını anlatır: "Tanıştırma kurallarıyla bu kurallara verilen önemi, laf diye mi geçiştiriyorsun?" diye eşiyle tartışırken çok okuduğu için kızı Mary'nin fikrini sorma gafletinde bulunur:

Sen ne dersin Mary? Çünkü, sen filozofça düşünen bir genç kızsındır; bilirim; büyük eserler okur ve özetlersin.

Mary çok parlak, çarpıcı bir şeyler söylemek istediye de ne söyleyeceğini bilemedi. Babası, "Mary düşüncelerini sıralayadursun... (15)

Kadının neyi okumayı seçtiği de o kahramanın olgunlaşma sürecini başından sonuna etkiler. Bu noktada, okunan kitabın niteliğinin *bildungs* kadın kahramanlarını nasıl etkilediğine bir bakalım.

Baba hapishanesinden çıkıp koca hapishanesine giren, gerektiği kadar (okumaya ve kendince iyi bir evlilik yapmaya yetecek kadar) eğitilen ve özellikle de aristokrat olan kadının okumak için bolca zamanı vardır. Çünkü çalışmıyordur ve evişlerini bildiği halde bu bilgisini evindeki aşçı ve hizmetçileri yönetmek için kullanır. Her işi halledilen ve bolca vakti olan kadında bir can sıkıntısı vardır. Evliliğin okuduklarından öğrendikleri sonucu kurduğu hayallerdeki gibi olmadığını keşfeden kadın, bu iç sıkıntısını gidermek için daha çok kitap okur. Çünkü kitaplar bir kadının asla ulaşamadığı bir kamusal alan yaratır. Kadının kamusal alana açılması dakamusal alanın eve kitaplar aracılığı ile sokulması kadar tehlikelidir.

Buna en güzel örneği Flaubert *Madam Bovary*'de verir. Emma Bovary taşradan gelen, biraz eğitilmiş, erkekler için cinsel cazibe odağı olacak kadar güzel, bir doktorla evlenmesi sayesinde de toplumdaki konumunu nispeten yükseltmiş ve Romantik edebiyat okuyan bir kadın kahramandır. Bu kahraman, Flaubert'in romantizm akımına karşın Realizm akımını yüceltebilmek için seçtiği, okuduğu kitaplar aracılığı ile yolunu bulmaya çalışan bir günah keçisidir. Kadın *Bildungsroman*ları üzerine makalelerden derlenen *The Female Bildungsroman in English* kitabı *Madame*

*Bovary*'yi bir erkek tarafından yazılmış olması nedeni ile seçkiye almayı dahi reddeder. Dahası on dokuzuncu yüzyıl erken dönem kadın yazarının iyi geliştirilmiş, içinde kadının cinselliği ile tanımlandığı, erkek yazar tarafından yazılmış bir "feminocentric" roman geleneğini miras aldığını biliyoruz. Bunlar açıkça içinde kadınların cinsel kaderlerini oynadıkları "erotik yazılardır" ve Nancy Miller'ın *The Heroine's Text*'inde yazdığı gibi "kadın hayalgücünün" değil "erkeğin hayalgücündeki kadının gücüne" tanıklık ederler. Erkek yazarlar tarafından yazılan on sekizinci yüzyıldaki İngiliz ve Fransız kurgusu bu kadın kahraman metni, genellikle ya "erdem koruma draması" (Miller'ın *Euphoric* dediği metin) ya da riske ve yıkıma götüren "tek bir yanlış adımın trajedisi"dir (buna da *Dysphoric* metin der) (McDonnell 200). Ancak romanda bir kadının bir erkek yazar tarafından bu kadar güzel incelenmiş olması ile, kamusal alanda özgür olan erkek yazarın bir kadın yazara göre nasıl daha geniş bir perspektiften gözlemleyerek, kalemiyle kadını bu kadar detaylı anlatabilip yazma amacına onu istediği gibi nasıl alet edebildiğini görmek çarpıcıdır. Önceliği Emma Bovary'ye vererek aradaki farkı birlikte gözlemleyelim.

Evlenmeden önce, içinde bir aşk olduğunu sanmıştı Emma, ama bu aşkın sonucu olması gereken mutluluk gelmediğine göre aldanmış olmalıydı, öyle düşünüyordu. Kitaplarda alabildiğine güzel bulduğu *mutluluk, tutku, sarhoşluk* sözcükleri yaşamda tam olarak hangi anlama gelirdi, şimdi bunu anlamaya çalışıyordu. (48)

Çünkü okuduğu romanlarda hep şunlar vardı:

[A]şkılar, sevgililer, ıssız köşklere çile dolduran hanımlar, [...] coşkun yürekler, yeminler, hıçkırıklar, gözyaşları, öpüşler, ay ışığında sandallar, koruluklarda bülbüller, aslanlar kadar yiğit, kuzular kadar yumuşak başlı, görülmedik derecede erdemli, hep güzel giyimli, mezar başlarında gözyaşı döken *beyefendiler* [...] Emma on beş yaşında, altı ay boyunca, elini bu eski okuma odalarının tozuna buladı. Daha sonra, Walter Scott'u okudu, tarihle ilgili şeylere tutuldu, kocaman sandıkların, muhafız koğuşlarının, eski ozanların, eski bir köşkte, duvarın yonca biçimli nakışları altında, dirsekleri taşa dayalı, çenesi ellerinde, ovanın ötelerinden kara bir at üzerinde dörtnele gelen, ak tulgalı atlıyı seyretmekle gün geçiren şu uzun korsajlı şato hanımları gibi yaşamak isterdi. Bu sıralarda, Marie Stuart'a tapmaya başladı, ünlü ve talihsiz kadınlara karşı coşkun bir saygı duydu. (50)

Okuduklarının Emma'nın hayatını nasıl şekillendireceği konusunda bilgi ediniyor ve roman ilerledikçe okuduğu her şeyi nasıl bir kendi yaşantısına taşıdığına tanık oluyoruz. Evliyken karşılaştığı çapkın Rodolphe'la aşk yaşamaktan çekinmez, seçimini mutsuz evliliğinin acısını çıkartırcasına zinadan yana yapar:

"Bir sevgilim var! Bir sevgilim var!" diye yineliyordu, yeni gelmiş bir başka

ergenlik çağından zevk alır gibi zevk alıyordu bu düşünceden. Aşkın sevinçlerine, çoktan umudunu kestiği mutluluk ateşine en sonunda kavuşacaktı demek. Her şeyin tutku, coşkunluk, sayıklama olacağı, olağanüstü bir alana giriyordu; [...] Okuduğu kitaplardaki kadın kahramanları anımsadı o zaman, kocasına ihanet etmiş kadınların şiirli alayı, belleğinde kendisini büyüleyen kız kardeş sözleriyle türkü söylemeye başladı. [...] Öte yandan, bir öç alma sevinci duyuyordu Emma. Çektikleri yetmez miydi! Şimdi yenen kendisiydi, ne zamandır içinde gömülü kalmış aşk, sevinçli kaynayışlarla, bütünüyle fışkırıveriyordu. Pişmanlık duymadan, kaygılanmadan, heyecanlanmadan tadını çıkarıyordu onun. (173–74)

Emma Bovary burada yaptığı ahlaki seçimi bir kazanç olarak görüyor. Rodolphe’un maskesi düşüp de yanılışını anladığında ise “Emma dipte balçığı görür” (Flaubert 181). Bu balçıktan debelenerek değil yine okuyarak çıkmaya karar veren Emma bu sefer yön değiştirip huzuru dinde aramaya başlar:

Papaz[...]’ın kitapçısı M. Boulard’a, *akıllı bir kadın için etkili bir şey* yollamasını yazdı. Kitapçı da, zencilere kap kaçak yollayan bir adam ilgisizliğiyle, o sıralarda din kitapları alışverişinde hangi kitaplar tutuyorsa, hepsini karmakarışık bir biçimde paketleyip yolladı. [...] Romanımsı kitaplardı bunlar; papaz okulunun ozan öğrencilerinin ya da tövbe etmiş, bayağı kadın yazarların yapıtlarıydı. (224)

Emma sonunda kitaplardan öğrendiği ve hayalini kurduğu evliliğin de, inandığı aşkının da, tanrıya sığınmanın da boş olduğunu anlar ve okuyacak, onu daha başka boyuta taşıyacak kitap kalmadığını fark eder ve romanın sonunda kendisine intihardan başka seçenek bırakılmaz. Ya da aslında romanlardan etkilenmeden verebildiği kendine ait yegâne karar ile olgunlaşma sürecini tamamlar.

Adalet Ağaoğlu da *Üç Beş Kişi’de* “kitapların yasaklı, okumanın sorunlu olduğu” 12 Eylül döneminde kadın kahramanı Kismet’in sonunu intihar ile noktalar. Roman boyunca kendisine biçilen toplumsal cinsiyet rolünün dışında hareket edemeyen, Eskişehir gibi küçük bir şehrin tanınmış bir ailesinin kızı olması nedeniyle evli olmasına rağmen tek başına kapının önüne dahi adımını atamayan, hiçbir kararını kendi başına alamayan Kismet’in tek başına verebildiği yegâne kararın “ölüm” olduğu fikri okuduğu kitaplarla pekiştirilir:

En çok romanları sevmiştim. Hepsinde, hemen hepsinde kuyuya düşmüş, orada çırpınan birileri olurdu. Kimisi uğraşır, didinir, tırmanıp kıyı taşlarına tutunmuşken, tam da çıkacakken, öldü. Kimisine birileri el uzatırdı, kimi kuyudan çıkmayı, çıkıp kurtulmayı, yeniden yeniden sabırla denerken roman biterdi. Kimini de yazarı elinden tutup çıkarırdı kuyusundan. Galiba tek başına kurtulanlar da hep yazarı tarafından kurtarılanlardı. Onlara fazla

inanmadım. Ben en çok yeni hayatına ölümle başlayan roman kahramanlarını sevdim. İnsanın kendi kendine yeni bir hayatın içine doğru yürümesini, ölüme yürümekle eşdeğerde, onun kadar gözüpeklik isteyen bir iş olarak gördüm. En fazla da bunları inandırıcı buldum. (308)

Kitabın sonunda da, “Okuduğum bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim” diyen Kısmet, sıfırdan başlayarak kuracağı bir yaşamın, kimsenin ona karışmadan yaşayabileceği hayatın ancak ölümle gerçekleşebileceğini düşünür ve okumayı seçtiği romanlar ile hayatını sonlandırma seçimi arasında bir bağ kurar.

Kadınların olgunlaşma sürecinin yaptıkları evlilik yoluyla tamamlandığı düşünülür ancak kadının asıl hayatı okuduklarıyla başlar. Buna en güzel örnek de kadın kahramanımızın, çirkin olduğunu düşündüğü için hiçbir şekilde evlilik hayali kurmayan, kendi ekmeğini kendi kazanma derdinde olan, son dönemde adını yeni elli Türk lirasının arka yüzüne resminin basılmasıyla tanıdığımız Osmanlı kadın yazarlarından Fatma Aliye’nin *Refet*’idir. Fatma Aliye bu romanında tam bir *Bildungs* geleneği ile Refet’i en acılı, en yoksul, en zayıf çocukluğundan alır ve neredeyse sadece kadınlardan oluşan bir Osmanlı mahallesinde, tam bir yoksulluk içinde yetiştirir. Yoksuldur ancak zekidir Refet, çirkindir ancak gerçekçidir. Refet’in kahraman olarak seçimi, evlenerek zekâsını, eğitimini ve bedensel gücünü tek bir erkeği ihya etmek için sunmak yerine, okuyup, eğitim alıp, o dönemin kadına para kazandıran neredeyse tek mesleği olan öğretmenliği yapmak ve Anadolu’ya açılarak kendi gibi kızlar yetiştirerek memleketine faydalı olmak yönündedir. Bunu başarır da. Fatma Aliye, Refet’in her düşüşünde, bir erkeğe sırtını dayamaksızın, sadece kadınlardan yardım alarak yeniden ayağa kalkışını ütöpik bir kurguyla anlatır. Refet’in okuması, yani öğretmenlik eğitimi alması sonucu kendi yaşamına dair yaptığı seçim ile romanın sonunda, dönemin şartlarına göre oldukça feminist bir destekle kızların da okuması ve çalışması sonucu, hiçbir erkeğe bağımlı olmadan, hayatta tek başına kalsa dahi, para kazanıp sosyalleşebileceği ve geleceğe dair maddi hayaller kurabileceği ümidi verilir:

İnşallah istikballerimizi temin edecek bir derecede, maaşlarımızdan para topladıktan sonra birer hane alırız. Bir de dükkân filan gibi bizi besleyecek şeyler alırız. Vazifelerimizi güzel ifa edersek; evlad-ı vatanı hüsn-i suretle tedris ve talim eylersek; kazandığımız para helal olacağından, bizi de Cenab-ı Hak müsterihane yaşatır. (Fatma Aliye 217–18)

Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa*’sı? “Tante” Almanca’da teyze, hala, yenge anlamına gelmektedir. “Rosa” ise pembe rengidir. Soysal bu kadının her evin bir köşesinde ikamet eden tanıdık bir komşu teyzeyi çağrıştırdığını ya da günümüzde, genetiğe inanıyorsak, bunun pembe düşler kuran teyzemiz ya da halamız olduğunu ve genler aracılığı ile

benzerlikler gösterebilecek hayatlar yaşayabileceğimizi göstermek istercesine romanının başkahramanına bu ismi takmıştır. Hoş, kadınlık denen kavram söz konusu olduğunda genlere ihtiyaç yoktur, ataerkil sistemde kadın olmak yeterlidir benzer yaşamlar sürmek için ya...

Tante Rosa pembe düşlerin peşine sürekli okuduğu bir kadın dergisi sayesinde düşer. Derginin adı *Sizlerle Başbaşa*'dır ve daha ilk satırdan başlar Tante Rosa'nın hayatını yönlendirmeye:

Tante Rosa on bir yaşındayken, *Sizlerle Başbaşa* adlı haftalık aile dergisinde, Kraliçe Victoria'nın süvari giysileriyle çekilmiş fotoğrafının altında yazılı şu haberi okudu: "Kraliçe Victoria 18 yaşında, Kraliyet Süvari Birliği'ni teftiş etti. Sayın kraliçe teftiş sırasında günün modası olan asker şapkası, mahmuzlu çizmeler ve üniforma biçimi elbisesiyle her zamanki gibi vatandaşlarının ve süvari birliğinin gönülllerini fethetti." Tante Rosa, bu gönülleri fethetti sözcüğünü, resimde görülen atlarla birlikte belleğine yerleştirdikten kısa bir süre sonra at cambazı olmaya karar verdi. (17)

İşte Rosa'nın ilk kararı ve kararını açıkladığında başına gelenler: "At cambazı olması istenmeyen bir kız hemen ata bindirilir, ama at cambazı olsun diye baştan atılan bir kız asla ata bindirilmez" (Soysal 18). Sirkte, bırak ata binmeyi, at pisliliği temizlemekten canı çıkan Rosa'nın hayallerindeki hiçbir romantik olay gerçekleşmez ve yaşadıkları sonunda: "Tante Rosa *Sizlerle Başbaşa* dergisinde Kraliçe Victoria'nın at üstünde çekilmiş resmini gördü ve at cambazı olamayacağını anladı" (21).

İşte okumayla gelen ilk çocukluk düşünün gerçekleştirme çabası ve sonucunda yaşanan hayalkırıklığı. Tante Rosa'nın rahibeler okuluna gelmeden önce prenses ve prens hayatının varlığına inandığını öğreniyoruz. Ve rahibe okulunda dini eğitim alarak olgunlaşması beklenen Rosa prensesliğinden hiç ödün vermeyerek tüm yasakları çiğner ve dinin insana öğretmesi amaçlanan tüm çile, açlık ve yokluk hislerini bertaraf edip fiziksel ihtiyaçlarının tamamını karşılamaya ve hissettiği gibi yaşamaya devam eder ve eve geri yollarır: "Tante Rosa bir sabah, *Sizlerle Başbaşa* dergisinde rahibe okulunun bulunduğu kentin bombalandığını, okulun yerle bir olduğunu okudu ve prensin öcünü aldığını anladı" (27).

Tante Rosa'nın ilk cinsel birlikteliği sonucu yaptığı ilk evliliği dahi bu dergi şekillendirir:

*Sizlerle Başbaşa* dergisinin aşk romanlarını seviyordu.[...] Tante Rosa Hans'tan hamile kaldı. *Sizlerle Başbaşa* dergisinde yayımlanan o bayağı aşk romanlarının hepsinde olduğu gibi yatar yatmaz hamile kaldı ve bu romanlarda yazılanların doğru olduklarını sandı. Doğru olduklarını sandı ve *Sizlerle Başbaşa* romanlarındaki kızlar gibi "namusu kirlenmiş" bir aile kızı olmamak, zavallı bir piç kurusu doğurmamak için Hans'la evlendi. (29-30)

[....]

*Sizlerle Başbaşa* dergisindeki aşk romanlarında yazılanların doğru olmadığını anladığı zaman, anladığı zaman, ah o zaman... Kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman "namusu kirlenmiş" bir kadın olmanın ve bu yatmalardan sonra doğurdukça piç kuruşu doğurmanın ne olduğunu anladı, hiçbir şeyin *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki aşk romanlarında yazılanlara benzemediğini o kadar iyi, o kadar elle tutulur gibi anladı ki. (32)

Ataerkil düzenin Tante Rosa'ya çizdiği patika artık son bulur ve kendi kaderini yaşamak üzere evini, kocasını ve üç çocuğunu bırakır. Bu bir kadının yapabildiği ve toplumun asla kabul edemeyeceği, çok büyük cesaret gerektiren ahlaki bir seçimdir: "[H]ep gemiler geçiyordu gözlerinin önünden gemiler geçiyordu, tren düdükları, fabrika düdükları, uğultu, kalabalık büyük kentlerin uğultuları, *Sizlerle Başbaşa* dergisinin basıldığı kentin uğultusu [...]" (34).

*Sizlerle Başbaşa* dergisinde diyordu ki, bir kadın diyordu bırakmış kocasını, yavrularını, hem Katolik bir kadın, bir köyü bırakmış, o kadar saygılı kişilerin yaşadığı ve güneyin en saygılı papazının vaaz verdiği köyü, kilise kadını, o köyün kilisesi kadını aforoz etmiş diyordu, aforoz etmiş yaaa, o kadınlar, sümüklü çocuklar, her pazar dayanılmaz şekilde erkekleşveren kocaları hep bunu dinlemişler, pazar sabahı, papaz hep o kadını anlatmış, kocası sanki o köyün kahramanı, bütün şapkalı kadınlar, o pazar, Tante Rosa'nın kocasını kaz kızartmasına davet etmede yarış etmişler elma pastalarını porselen tabağa doldurmada, daha daha doldurmada yarış etmişler. Kilise, papaz, koca, hizmetçi aforoz yarışı etmişler. [...] Tante Rosa gittiği büyük kentte bir gazete bayii oldu. *Sizlerle Başbaşa* dergisini de satıyordu. Yukarıda kocası, güzel kocası, yeni kocası keman çalışıyordu, keman çalışıyordu. Tante Rosa *Sizlerle Başbaşa* dergisini satarak iyi para kazanıyordu aforoz edildikten sonra. (36-37)

Bütün bunlar Tante Rosa'nın ders alıp uslanmasını sağlamadığı gibi hayatını da bu dergide çıkan ilanlara göre yönlendirmeye başlar. İlk ilanı bir evlilik ilanidir:

*Sizlerle Başbaşa* dergisinde, İngiltere'den yollanmış bir ilan okumuştur bir ay önce: "Çiftlikte geçen yalnız günlerimi sevgisiyle paylaşacak bir kadına... Sevgi sözcüğü bir kadına her zaman bir şeyler anlatır. [...] Bir ilandan bir evlilik çıkabileceğine inanıyordu, o daha aptaldı. (49)

Tabii İngiltere'ye gittiğinde, dil bilmediği için, onu karşılayan kadının müstakbel kayınvalidesi olduğunu anlamayıp *Sizlerle Başbaşa* dergisinde okuduğu gibi kadını evin uşağı zannetmiş ve emirler yağdırması sonucu evden atılmıştır. Bakar ki onu geçindirecek bir koca yok ve para kazanması lazım, bu sefer dergiye kendisi ilan

vermeyi akıl eder ve evini pansiyona çevirir. Ancak ticaret konusunda çok kötü olan Tante Rosa, ince hesaplar yapamayıp battıkça batır. Pansiyon işi de olmayınca üçüncü sınıf bir bahçe lokantasının “vestiyer aranıyor” ilanına başvurur ancak iş vestiyerlik değil hela bekçiliğidir.

Demek hayat hâlâ *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki romanlar gibi “Sürprizlerle Doluydu!” Sonra yaşlanmış insanlar her şeyi birbirine karıştırdıklarından her şeye sevinebilirler. Artık yaşlanıyordu Tante Rosa. Bu işin başka bir işten ne ayrıcalığı var? Bir adamın paltosu için para almakla b... için para almak arasında ne... fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis. (64)

Soysal savaş yıllarında dahi tirajı düşmeyen bu derginin Tante Rosa için ve (çok okunması sebebiyle birçok Alman kadın için) önemini şu paragrafta iyice anlatır bize:

*Sizlerle Başbaşa* dergisini açtı. Bir de *Sizlerle Başbaşa* dergisidir Rosa. Bu bir incil'dir, bir Tevrat'tır, kutsal kitaptır. İçinde şöyle yazan bir kutsal yalan... “ve genç adam kadını kucakladı, kadının şah dişi kokusu... Tante Rosa; bütün gerçekleri yaşamak, ama yine de ısrarla *Sizlerle Başbaşa* dergisine kanmak demektir. Kendi seçimine kalmış en sürekli yalan. Bile bile katlandığı tek yalan. (68)

Uslanmaz Tante Rosa ve yolu randevu evinden, şişe toplamaya kadar gider. Hayatının son döneminde artık şunu kabul eder:

Sürprizler *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki romanlarda var. Onlarda var ansız beliren mutlu sonlar. Karanlık dehlizlerin ansızın aydınlığa açılıvermesi, falan. Hiçbir şeycikler yapmadan dehlizler, kendiliğinden açılıvermez aydınlığa. Düşlerden, sıkıntılı düşlerden uyanılır, oh diye. Aslında uyduruk aydınlıklar yok. Dehlizlerden öylece yürüyüverip orman bitimine çıkıvermek, güneşe çıkıvermek yok. Şaşkın ördekler gibi sağa sola koşup sonunda oh, demek yok. Sonunun yüzde yüz açığa çıkacağını bilmeden, bunu bilmeden, dehlize girip çıkıvermek yok. Sınav buydu. (92)

Kadın hayatının değişiminin evlilik yoluyla olduğu düşünülür ancak değişim kadının okuduklarıyla sağlanır. “Peki, her değişim bir gelişim midir?” sorusuna geri dönecek olursak, kadının ne okuduğunun da bu değişim ya da gelişimi nasıl etkilediğine dikkat etmek gerekir. Ne okuduğu önemlidir. Okuma eğitimse (Refet) meslek edinir, çalışır, hayatını kendi kazanır ve bir erkeğe muhtaç olmadan maddi dünyasını kurup yaşamına gelecek hayalleriyle devam edebilir. Okunan Romantik edebiyatsa bu kadının felaketi olur, yaptığı seçimlerle bir hatadan diğerine koşar ve hayatının sonunda ya sıfıra sıfır elde var sıfır şeklinde ortada kalır (Tante Rosa), ya başka seçenek bırakılmadığı için intihar eder (Emma Bovary), ya da davul dengi dengine vurur misali, sebebine aşk denilen

bir çeşit mantık hesabıyla yola çıkılan evlilikler yapılır (Elizabeth). Yani kadınlar okuduklarıyla bir ilüzyondan diğerine sürüklenirken aslında kendini gerçekleştirme safhasında *Bildungs* geleneğine göre beklenen ileriye doğru bir “gelişim”den, “olgunlaşma”dan pek söz edemiyoruz. Gerçekleşeni, daha ziyade geriye doğru bir değişim olarak nitelendirebiliriz.

Romanlarda kadına neden sürekli yeni bir kölelik biçiliyor? Neden kadın gerçekten özgürleşemiyor? Ne yaparlarsa yapsınlar kadın *Bildungs*ları yazan kadın yazarların kendi dünyası da tıpkı kahramanları gibi pencerenin içinden dışarıya taşmakla, kapıdan dışarı çıkıp dünyayı gezdikten sonra, açık havada, etrafında kısıtlayıcı hiçbir çerçeve olmadan yazılmış romanlar olmadığı için, okuyan kadını olgunlaştırma çabaları sonuçsuz kalır. Kadın kahramanlar evlilik, evli ise zina, çalışsa dahi bir ev ve bir dükkân hayalinin, ya da çıkış yolu bulamayıp intiharın ötesine geçememektedirler. Çünkü bırakın taşı tarağı toplayıp dışarıda yazmayı hayal etmeyi, özellikle İngiltere’de on dokuzuncu yüzyılda, kadının tek başına yemek yemeğe ya da dolaşmaya çıkması abes kaçardı. Üniversitelerin erkeklere ait olduğu kabul edilir ve kütüphanelerine kadınların girmeleri, bahçesinde dolaşmaları yasaklanırdı. İngiliz edebiyatını ve kültürünü belki de yüz yıl geriden takip eden Türkiye’de, sosyal alanda, belki hâlâ büyük bir kısımda bu yaşanmaya devam ediyordur. Öyle olmasa, Adalet Ağaoğlu da Kismet’e başka bir yaşam hakkı seçimi tanırdı belki. Kadın yazar, erkek yazar gibi öncelikle kamusal alanda var olmalı, rahat yazabilmesi için bir geliri ve elbette ne çocuk, ne eş, ne de akraba, eş, dost tarafından rahatsız edilmeyeceği, ev işlerinin üstüne yıkılmadığı, “Kendine Ait Bir Oda”sı olmalı ki *Bildungs*ları erkek bildungsları gibi gerçek ve tam olsun.



### KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet. *Üç Beş Kişi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Austen, Jane. *Aşk ve Gurur*. Çev. Nihal Yeğinobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Çev. Nihal Yeğinobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2007
- Fatma Aliye. *Refet*. Yay. Haz. Nurullah Çetin. İstanbul: L&M Yayınları, 2007
- Flaubert, Gustave. *Madam Bovary*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Fuderer, Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English-An Annotated Bibliography of Criticism*. NewYork: The Modern Language Association of America, 1994.
- McDonnell, Jane. “A Little Spirit of Independence”: *Sexual Politics and the Bildungsroman in “Mansfield Park” Novel* 17.3. (Spring 1984): 197–214.  
<http://www.jstor.org/stable/1345747> Accessed: 06/07/2009 07:21
- Parla, Jale. “The Victorian Bildungsroman” Yayımlanmamış doçentlik tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Temel Bilimler Fakültesi Dilbilim ve Edebiyat Bölümü, 1982.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

### Zeynep Demirsü

1977'de doğdu. Doğmuş olmaktan mutlu, elinde olsa yeniden doğmaya çalışır. Yalnız bu kez stadyumlarda rafya demetleriyle koşuşturmak istemez. İlk gençliği icraatların içinden geçti, Kim Gordon'u sevmeye uzandı ve tarihi geçmiş öğrenci kimliğiyle sinemaya giremediği gün resmen sonlandı. Birçok okulu, evim dediği birçok kent ve kendisiyle bir arada düşünmekte zorlandığı etiketleri oldu. Ama hayatının belkemiği diyebileceği ne varsa, kurumsal dayatmalardan çalınan zamanlarda kendi kendine okuduğu kitaplardan ve beklenmedik anlarda karşılaştığı dirençli, mücadeleci ve samimi hayatlardan geldi. Bu hayatlardan birinin sahibinin, sevgili Aysun Babacan'ın bitmez tükenmez desteği ve ondaki sonsuz emeği sayesinde edebiyat çevirmenliğine başladı, yaşamı boyunca da çeviriye devam edebilmek istiyor. Büyük emekler ile geliştirdiği yetkinliğini ve yaratıcılığının inceliklerini kendisiyle paylaştığı, öğrenmenin hazzını yeniden anımsattığı için Aysun'a teşekkür borçlu. Edebiyata bir yerinden temas edebilen bir yaşam sürdürmeye çalışırken ne zaman başı derde girse Aysun'u ve uzun zamandır görmediği iki öğretmenini, sevgili Dicle Öldürülenoğlu ile Halide Aral'ı düşünür. Bir de hayran olunası mücadeleliliğinden bir parça kapmış olsa kendisini şanslı addedeceği annesi Behice'yi...

## Bir Kadın Ne İster? Tante Rosa'da Dehliz Metaforu

### Dehlizde Karşılaşmalar

Kadınların haletiruhiyesini dile getirirken çokça başvurulmuş bir metafor dehliz. Edebiyat ise bazen bir başkasıyla, onun saydığımız bir dehlizde karşılaşma olanağı sunuyor bize. Bir deneyim dehliz metaforuyla tercüme edildiğinde bu, kanımca, metinle gerçeklik sözleşmemiz çerçevesinde dâhil olduğumuz bir karşılaşmanın alanıdır. Dahası, tüm metaforlar gibi, insan deneyiminin öğrenilmiş dil ile asla tam olarak ifade edilemeyen “örtük bilgi”sinin aşırı, gayri meşru yanını, *yanımızı*, bir an için sezmemize yardımcı olur (Wheeler 165). Ne ki, bu arada dehliz sözcüğü de başka yerlerde tüm yinelemeleriyle pekiştirilen anlamlarını deneyime aktarıvermiştir; karşılaşmamız, her yüz yüze geliş gibi dolayımıdır. Öyleyse, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* adlı romanında, Tante Rosa'nın metnin sonuna yakın bir yerde köstebek çukurundan giriverdiği dehlizi nasıl okumalı?

“Nasıl okumalı?” sorusunu sorma nedenim, “bu dehliz ne anlama geliyor?” sorusunu Çernişevski'ye bir selamla estetize etmek değil “nasıl”dan “ne”ye çok çabuk geçildiğinde gölgede kalan dolayimler üzerine biraz düşünmek. Belki de Aristoteles'in metaforu söylemin diğer iki önemli ögesi olan retorik ve mantık yerine şiirin içine yerleştirmesinin ardından yüzyıllar boyunca bir “söz sanatı”, yani bir süsleme ögesi olarak algılanan metafor, bu haliyle doğada her şeyin sabit bir adının bulunduğu ve bir adı bir

şeyden diğerine aktarmanın mümkün olduğu aşkını bir anlayışa dayanır (Punter 12). Oysa bugün hiçbir olası benzerliğin farklılık içermeyen aktarılamadığını, zamansız, tarihsiz, ideolojisiz bir “şudur” tanımının mümkün olmadığını biliyoruz. Elbette okurun metin ile etkileşiminden doğan, belirli toplumsal ve kültürel ortaklıklar içinde tanınabilir olan bir anlamı vardır metaforun; ama salt bu şekilde anlaşılır olması bile onun içindeki “metaforlaştırılma” sürecini gösterir. Öyleyse, 2000’li yıllardan bir okur olarak Rosa adlı bir kadın ile yeraltında karşılaştığımda, onun yüzleşmesini okuduğumda kendi toplumsal, zamansal yerüstünden yanımda götürdüğüm imge kısmen de olsa nedir?

Tante Rosa’nın yaşamını nüktedanlıkla dile getiren anlatı, bu dehlizde başka bir tona bürünüyor. Görünmez olduğu ölçüde karaktere müdahale gücü kazanan anlatıcı ile buna paralel olarak, tüm şeffaflığıyla anlatıldığı ölçüde muğlaklaşan Tante Rosa’yı ayırmak bu noktada benim için hepten zorlaştığından, bu dehlizdeki yüzleşmenin salt Rosa’nın Rosa veya anlatıcı ile karşılaşması olduğundan emin değilim; zirabana Bracha Ettinger’in “matrixial” olarak tanımladığı ve bir anlamda transöznel bir alan olan düşünebileceğimiz bir yerde gerçekleşen bir karşılaşma/olayı çağırıştırıyor. Yine de işlev açısından en görünür haliyle bu dehliz, hayatı boyunca “beceriksizliklerde” ısrarlı olmuş bir karakterin, bir mekânsal metaforun giriş ve çıkışlarını sorgulamak üzerinden aktarılan bir tür benlik muhasebesidir. Ve tam da bu haliyle, öznellik ve aktörlük adına soruşturabileceğimiz ne varsa, bunların yukarıda sözünü ettiğim etkileşimden ve bir tür gerilimden doğduğunu gösterir. Bir düste gerçekleştiğini öğrendiğimiz bu karşılaşma, bilincin “kendine” döndükçe kendinden uzağa düştüğünü vurgularcasına “dışarıyla” da ilişkilidir: Özne, “kendi” hakkında düşünürken, kaçınılmaz olarak bize koskoca bir dünyayı anlatır: “Babası, anası, öğretmenleri ve köyünün papazı, komşuları ve çocukları [...] taksitle eşya verenler ve vermeyenler [...] peki ben nasıl öldüm? [...] Hangi savaşta, hangi ihtilalde, hangi karın ağrısından ya da?” (Soysal 93).

Bu haliyle dehliz statik öznelerin içinde tarihsizce hareket edebildiği sabit bir dünyadan ya da yaşamdan doğmuş bir karanlık değildir.<sup>1</sup> Yerüstü ve yeraltı karşıtlığını çağırıştırmasıyla bile yaşam ve ölüm, aydınlık ve karanlık, özgürlük ve mahpusluk, bilgi ve bilginin yokluğu gibi birtakım göndermeleri olan, Orpheus ile Eurydice mitini fena halde çağırştıran bu metafordan türetililecek kadın imgesi de Tante Rosa ile zamansızca özdeşleştirilecek sabit bir tanım olmaya direnir. Dahası, Brooks’tan Ricoeur’e anlatı kuramcılarının anlatıda sonun önemine işaret ettiğini düşünürsek, dehliz de arkadan gelişen olaylara göre yeniden ve yeniden anlamlandırılabilir. Dolayısıyla, Tante Rosa’nın haşin bir yeni Rosa ile karşılaşması, bu karşılaşmadan tükenmiş çıkması ve ardından da ölmesi gibi olayların hissettirdikleri, dehlizin karanlığını okur için hepten koyultabilir; tıpkı edebiyat eleştirilerinde üretilen ve belleklere yerleşen imgeler gibi.

1 Öznellik kavramının farklı dönemlerde ele alınışı için bkz. Donald E. Hall. *Subjectivity*. Londra: Routledge, 2004.

Ne var ki, katılaşmış bir tanımın, kadın imgesinin özsel bir unsuru haline gelmesine *Tante Rosa*'daki daimi espri ögesi de, süreklilikle karşı koyuyor. Örneğin, düşün içinde bakın ne yazıyor:

Hiçbir şey yapmadan dehlizler, kendiliğinden açılıvermez aydınlığa. Düşlerden, sıkıntılı düşlerden uyanılır, oh diye. Aslında uyduruk aydınlıklar yok. Dehlizlerden öylece yürüyüverip orman bitimine çıkıvermek, güneşe çıkıvermek yok. Şaşkın ördekler gibi sağa sola koşup sonunda oh demek, yok. Sonunun yüzde yüz açığa çıkacağını bilmeden, bunu bilmeden, dehlize girip çıkıvermek yok. Sınav buydu. (92)

Yaptıkları üzerine uzun uzadıya düşünmeyen biri olarak anlatılagelmiş Tante Rosa'nın düşünde karşımıza çıkan bu bilme hali, Tante Rosa'nın düşünden terle uyanıp *tam da* anlatılan şaşkın ördekliği yaparak "Oh" deyivermesi ile kısmen hasar görüyor kuşkusuz. Bir diğer değişle, bu "oh" elbette rastlantı değildir ve buradan yaratılan güler misin ağlar mısın durumu, bizi güldürdüğü takdirde, Deleuzevari bir hamle ile okur bedenlerimizin, kendi anlamımızın akışını bozan bastırılmış ve anlamsız dürtülerini bize gösterir; bilmekten ve buradan gelebilecek ironiden bir hiyerarşi üretmek artık o kadar kolay olmayacaktır. Tante Rosa'nın değilse bile *Tante Rosa*'nın varlıklar arası hiyerarşiyi kaldırma girişimi de kanımca bununla ilintilidir.

Buraya dek, gerek dehlizden gerekse romanın diğer bölümlerinden monolitik bir kadın imgesi türetilmeyeceğine ve sırasında okurlar olarak duygularımızın da buna müdahale edeceğine dair kanımı çok kabaca da olsa dile getirebilmiş olduğumu umuyorum. Dahası, bu duygular da dolayimsız değil kuşkusuz.

Ben, Tante Rosa ile yüz yüze gelmeden önce, Sevgi Soysal'ın romanın İletişim Yayınları 2008 baskısının beyaz kapağını neredeyse tümüyle kaplayan fotoğrafı ile yüz yüze geliyorum. Uzaklardan, gülümseyen bir yüz. Bir gerçeklik efekti bu; bakıştığımı varsayıyorum. Ama aramızda en az bir soru var: Neden kitabın kapağına yüzeyi bunca kaplayan bir yazar fotoğrafı koymuşlar? Sara Ahmed, öteki ile yüz yüze gelişin etiğini irdelediği bir yazısında, bu tür karşılaşmaların anı "şeyleştirme" tehlikesine karşı bir uyarıda bulunur: "Yüz yüze karşılaşma, yalnızca şimdi'de değil, başka yerlerde ve başka zamanlarda da işlemeye devam eden daha kapsamlı toplumsal süreçler tarafından da etkilenir" Buradan hareketle sorulması gereken soru şudur: "Burada ve şimdi karşılaşmamızın imkânının koşulları nelerdir?" (Ahmed 177).

Kitabın içinde yer alan, önce her önsöz sonsözdür diye düşünerek atlamaya karar verdiğim, ama isimlerin çağrısına dayanamayıp okumaya başladığım iki yazıyı bitirdiğimde, hiç tanımadığım bir Tante Rosa'nın hikâyesini destekler durumdayım. Zira bu "yabancı"ya ve yazarına gösterilen tavır yabancı değil. Bir metin ile duygusal ilişkimin bu biçimde belirlenmiş olması, omzumda hayaletler ile okuyacak olma koşulumun bunca görünür

kılınması beni tüm kitap boyunca zorlayacak. Kapakta yer alan, ilk başta dilin bir şakası gibi algıladığım “Bütün Eserleri (Bir)” notu –bunu “hepsi bir” gibi okuyup gülmüştüm– benim için ayrı bir anlam kazanacak ve eleştiri kurumunun *Tante Rosa* üzerinden dolaşıma soktuğu olumsuz kadın imgesini özellikle merak edeceğim.

## 2000’lerde Tante Rosa

Tante Rosa adlı kadın karakter, kendisiyle tanışmamızdan bu yana elbette salt olumsuzlama almamıştır okurlarından. Bu anlamda Karin Karakaşlı ve Nuray Küçükler’in Tante Rosa’nın farklı yönlerine vurgu yapan yazıları aydınlatıcıdır. Ben ise yazımın bu bölümünde yakın tarihli, birbirinden farklı yöntemler izleyen ama olumsuzlamada birleşen iki incelemeyi yerim elverdiğince tartışmaya açarak, bu olumsuzlamayı mümkün kılan koşulları irdelemek istiyorum.

Sefa Yüce’nin 2008 yılında *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*’nde yayımlanan “Sevgi Soysal’ın Hikâyeciliği” başlıklı incelemesi, Soysal’ın yazınsal-düşünsel etkilenimlerini, varoluşçulara öykünmenin kendilerinde “hastalık haline geldiği” sanatçılar üzerinden ifade ediyor (Yüce 539). Buradaki hastalık metaforu, çeşitli düzlemlerde sorgulanabilecek bir kavram olan yazınsal etkiyi yine bir metafor üzerinden patolojikleştiriyor. Arkasından betimlenen kadın imgesi de söylemin stratejilerine dair ipuçları veriyor. Örneğin, “Rosa, Katoliktir, farklı bir kültürün ve farklı bir dünyanın insanıdır. Soysal, Rosa’yla bize değişik hayat anlayışının farklı bakış açılarını yansıtır” (544). Bu sözler, Selim İleri’nin aynı incelemede alıntılanan 1997 tarihli değerlendirmesinden destek alır görünse de aslında yaklaşım epey farklıdır. Selim İleri, şöyle demiştir: “Tante Rosa’daki olaylar, kişiler ve atmosfer Türk toplumuna oldukça yabancıdır” (544).

Selim İleri’nin yine yabancılik ekseninden yola çıkıp “kişiler” “olaylar” diyerek kısmen de olsa genişlik içinde ele almaya çalıştığı farklılıklara, tüm daraltıcı nüansların yanı sıra bariz bir din unsuru eklenmiş, bu eksenin toplumsal belleğimize çok çeşitli biçimlerde girebildiği günümüzde, Tante Rosa da Katolik oluvermiştir. Oysa romanda dinsizdir. Katolik doğmuştur ama “Tante Rosa Aforoz ediliyor” başlıklı bölüm kocasını terk ettiği için aforoz edilip kente gitmesine ayrılmıştır. Kitabın son bölümünde de pasaportunda “dinsiz” kaydı bulunduğunu öğreniriz. Hatta piskoposluk bu yüzden cenazesini kaldırmayı reddeder.

Basit bir bilgi yanlışının ötesine geçer görünen bu atlama kanımca kadın imgesinin şekillendirilmesine dair üç bilindik noktaya işaret ediyor: a) Yabancınnın bizim belirlediğimiz ötekiliği, konjonktüre göre sürekli yeniden üretilmekte ve bu örnekte kadın imgesi üzerinden dile getirilmektedir. Bu anlamda Tante Rosa’ya dayatılan yaklaşım, Tanzimat’tan bu yana bildiğimiz alafranga yozlaşmış tip okumasının kadın imgesi üzerinden cisimleşmiş halidir. b) Türkçede ifade bulabildiğine göre “biz”de muhakkak karşılığı olması gereken “yabancı”

yaşam tarzları, başkasını tarif etmek suretiyle aslında “biz”e yönelik bir imge üretmektedir. Buradaki “biz”in bazen din bazen ulus ile ilişkilendirilen kimliği “yabancı” kadın ve onun yaşam tarzı üzerinden dile getirilirken ortaya düşündürücü bir tezat da çıkmaktadır. Zira bu minvalde ilerleyen ve salt Yüce'nin okumasıyla sınırlı olmayan eleştirel yaklaşımlar, bir yandan da sürekli olarak romandaki biyografik ve otobiyografik unsurlara, bellek aktarımına atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla, “yabancılık” üzerinden geliştirilen tanımlar Tante Rosa adlı kurmaca karakterinin sınırlarından çıkarılıp yarı örtük yarı açık bir biçimde Sevgi Soysal'a ve okura dek uzanmaktadır. Tahayyül edilen kadın kimliğinin yabancıları adeta hem içeride hem dışarıdadır. c) Kadın kimlikleri, insanın aktörlük kapasitesi veya aynı anda taşıyabileceği çoklu kimlikler göz önüne alınmadan monolitik bir tahayyül içinde eritilebilmektedir. “Yabancı” ve “biz” kavramları birer tekilliğe indirgenirken, kadının aktörlüğünün bunlardan birine yerleşmesi beklenmektedir. Peki ama Tante Rosa'nın bütün metin boyunca sergilediği aktörlük tek boyutlu “biz” ya da “yabancı” kimliklerine sığabilecek bir şey midir? Dahası, ötekileştirdiğimiz ötekinin alışıldık eksenlerden türeyen tanımlarını –sözgelimi, beyaz, Alman, Katolik– yan yana sıraladığımızda dahi, bazatihi bu kimlikleri sahiplenenler işte bu karakter “biz”i anlatıyor mu diyeceklerdir? Kanımca, *Tante Rosa*'da ele alınan varoluş deneyimi, bir kadının bir yandan belirli kimlikler ile mücadele ederken bir yandan da kimi kimlikleri ne derece içselleştirmiş olduğunun dürüst anlatısıdır. Tam da bu deneyim “biz” ve “ötekiler” ikiliğine indirgenerek tartışılmayacağı için, “yabancı”yı tanımladığı varsayılan bazı adlandırmalar, ötelemenin aracı olarak kullanılmak zorunda kalmıştır. Yukarıda sözü edilen yabancılık, Yüce'nin incelemesinde belirli bir kadın “tip”ine varıyor elbette: Rosa, “değişik” yaşam tarzı içinde “bir erkeğe ve *hatta* çocuklarına *bağımlı*” olarak yaşayacak bir kadın tipi değildir” (545). Bu satırlarda dile getirilen imge, feminizmin iktidar ile ilişkisini çokça irdelediği “sadakat” “bağlılık” gibi değerlerin de ötesinde kadından tastamam “bağımlılık” beklemesiyle, bağlılıktan bağımlılığa geçiverişin canlı örneğidir. Dahası, “hatta” sözcüğünden çıkarsanabilecek bir önceliklendirmesi bile vardır. Son olarak, “doku uyumsuzluğu” metaforu, olası bir uyumsuzluğu zamansız bir biyolojiye oturttuğundan, ne kişiliğe ne de toplumsal değer yargılarına bir dönüşüm olanağı sunmaktadır. Ya toplum kişiliğe ya da kişilik topluma adeta *implantasyon* yöntemiyle yerleştirilmiştir ve biri diğerini reddetmektedir. Reddin stratejisi ise, kadın imgesinin “tip”ten stereotipe geçirilmesidir: “O, özgürlüklerin kadınıdır Aykırı bir tip olarak doğar, aykırı bir tip olarak ölür” (Yüce 545). Buradaki dil, artık “özgür” “aykırı” gibi nitelemelerin tamlamaya dönüştürülüp tiplmelerin yaratıldığı bir yaklaşımı ortaya sermektedir. Örneğin, “özgür bir kadın” nitelemesi ile “özgürlüklerin kadını” tiplemesinin arasında elbette özgürlük sözcüğüne farklı anlamlar yükleyen bir duruş farkı mevcuttur. İncelemenin bütünündeki olumsuzlamalar ile birlikte düşünüldüğünde, burada özgürlük de adeta fena bir şey olarak sunulmaktadır.

Yine eleştirinin bütününe baktığımızda bu değerlendirmeleri mümkün kılanın, bizatihi toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş olmasına karşın toplumsal cinsiyet kodlarının kurulumunu, bağlamını görmezden gelen bir yaklaşım olduğunu görürüz. Bir diğer deyişle, eleştiri, metne bakanın tarihsel-toplumsallığından, bakılanın monolitik-varsayılan kimliğine yöneliktir; ama bu kimlik kendi zamanının, iki dünya savaşı sürecinin toplumsal cinsiyet kodlarına göre değil, gene bakanın zihnindeki toplumsal cinsiyet kodlarına dayandırılarak ve bunlar roman karakterine dayatılarak üretilmiştir.

İkinci olarak ele almak istediğim metin, Gamze Somuncuoğlu'nun, *Tante Rosa*'yı psikanalitik ve feminist kuramlar yardımlarıyla çözümlemeye çalıştığını belirttiği "Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği" başlıklı yüksek lisans tezi. Ben de *Tante Rosa*'yı bir feminist kadın akademisinde okuduğum, benzer kuramlar ile anlamaya çalıştığım ve bu sırada Somuncuoğlu'nun tezinde yürüttüğü araştırmanın ne büyük bir emek istediğini kıyısından köşesinden kavrayabildiğim için bu tez ile birlikte düşünmek istiyorum. Tezini serbestçe okumaya açtığı için Gamze Somuncuoğlu'na teşekkür ederim.

Somuncuoğlu, *Tutkulu Perçem* ve *Tante Rosa*'daki karakterlerin ortak "sorunu"nu kadın cinselliği olarak belirledikten sonra "Bu karakterler kadınlıklarını olması gerektiği gibi yaşayamazlar ve ataerkil toplum düzeninde "öteki" olarak algılanışları sonucu sorunları perçinlenir" diyor (Somuncuoğlu 35). Ne ki, *Tante Rosa* açısından bu sorunların tezahürü "yaşamı boyunca hem yaptığı evliliklerde hem de girdiği işlerde başarısız" olmak ve "hiçbir alanda kendini kanıtlayamamış" olmaktır. Bunun nedeni ise kadın karakterin, psikanalizin çözümlemesinden geçecek öznel sorundur. Kadın karakter neden yaptığı bütün evliliklerde mutsuz olmuş, aradığı sevgiyi ya da sevgiliyi bulamamıştır?"(43). Somuncuoğlu, bu sorulardan hareketle ve ağırlıklı olarak Freud ve Horney'nin kuramlarına dayanarak *Tante Rosa*'nın frijid, nörotik ve haliyle sevgi yetisinden yoksun olduğu tespitlerinde bulunuyor. Bunların ispatının bir parçası olarak sunulan satırlar arasında ise benim şu dikkatimi çekiyor: "Adam haykırdı. *Tante Rosa* yalandan inledi. Adam soyunmadan boşaldı" (Somuncuoğlu 49). Benzer bir biçimde Horney'nin frijidite tanımının *Tante Rosa*'ya uymasına ispat olarak sunulan "*Tante Rosa*'nın yapıtta en olumlu şekilde söz ettiği eşi, 'keman çalan güzel kocası'dır. Ancak kadın karakter bu kişiyle de olması gerektiği gibi bir karı-koca ilişkisi yaşayamaz" (49) gibi tanımlamalar, eleştirinin bakışındaki kültürel kodları ima etmiyor mu? Bir diğer deyişle, psikanalitik kuramların sorun tanımlamalarına uyan "semptom"ları, hem de psikanaliz koşullarında değil edebiyat eleştirisi üretiminin kurumsallığı ve pratikleri çerçevesinde bizzat belirlerken, kendi şimdimizin toplumsal cinsiyet koşullamalarından ne derece muaf olabiliyoruz? Psikanalistin divanından istediği zaman kalkabilecek öznelerin aksine edebiyat metinlerindeki karakterlerin ancak istediğimiz noktada elimizden bıraktığımız öznelliklerini incelerken, karşı-aktarım denen olgunun edebiyat eleştirisi çerçevesindeki etik içerimlerini düşünmeden edebiliyor muyuz?



Batı'da psikanalizin öznellik ve aktörlük ile ilişkisi genel akışın aksi istikametinde gelişmiştir elbette. İmparatorlukların, modernitenin, patriyarkanın evrenselci indirgemecilikleri karşısında kadınların, siyahların, emekçilerin özgürleşme talepleriyle ortaya çıktığı dönemde Freud diye biri bize şu başımızın içindeki aklın dahi hâkimi olmadığımızı ikna edici bir biçimde söylemiştir. Ne ki bugün psikanaliz, kendi duruşu ile toplumsallığı arasındaki kültürel dinamiği de çözümleyen eleştirel bir tavır sergilediğine göre, edebiyatta bu kuramı karakterlere teşhis koymak için mi yoksa öznenliğin kültür ile ilişkisini irdelemek için mi kullandığımız, sağaltma –ki psikanalizde bu bile normatif bir anlamda kullanılmaz– değil edebiyat inceleme amacıyla ürettiğimiz yorumların etiği hakkında ipuçları verecektir. Somuncuoğlu'nun tezinde bir tür semptom olarak ele alınan ve *Tante Rosa*'nın döneminden ziyade bugünün kültürel kodlarıyla yüklü olduğuna inandığım bakışların ilki, “hiçbir alanda kendini kanıtlayamamış” olmak üzerinden yansıtılan ve aslında hiçbir standart –yani, herkes için evrensel olarak geçerli– ölçütü olmayan “başarı(sızlık)” kıstasıdır. Salt olay örgüsü üzerinden bir tartışmada bile, *Tante Rosa*, bir kadının toplumsal yaşamdan aforoz gibi bir yöntem ile dışlandıktan sonra, beğenelim ya da beğenmeyelim bir hayat kurabilmesinin anlatısıdır ve edebiyatın “zina” yüzünden dehlizlere giren, zehirler içen kadınları düşünüldüğünde bu yeni yaşam saygı duyulması gereken bir aktörlük ve emek içerir. Kaldı ki, öznenin hiçbir alan/her alan karşıtlığına indirgenemeyeceğini belki en iyi psikanaliz bilir. Oysa, “kendini kanıtlama” kıstası, bir kez daha çoklu kimliklerin öznellik ile ilişkisini hiçe sayarak bireyi tekil bir alana hapsedmektedir. *Tante Rosa* ekseninde ise bu kıstası üç açıdan sorgulamak olasıdır:

İlkin, bugün özneyi bu başarı kıstası üzerinden algılamamıza neden olan söylem, en azından ABD'de, on dokuzuncu yüzyılın girişimci kapitalizmi ile doğdu.<sup>3</sup> Kapitalizmin bu vechesi, Tante Rosa'nın yaşlılığında tükenmişliğinin simgesi olan yığınla tozlu belgeyi, bireyi tanımlamanın yeni biçimleri olarak toplumsal hayata soktu. Bunlar kimliği yeni kriterlerle tarif etmeye yararken bir yandan da insanları sınıflamaya varan bir tür toplumsal Darwinciliğe evriliyordu. Bugün insanları tanımlamakta kullandığımız başarısızlık söylemi de bu belgelerin iş dünyası dilinden, özellikle de kredi raporlarından gelmektedir. Bugün vardığı yer ise ortalama insanın “başarısız” olarak tanımlandığı bir rekabet kültürü ve de başarısızlığın –ve yanı sıra yoksulluğun– bireysel bir sorun sayılmasıdır.<sup>4</sup>

İkinci olarak, Tante Rosa'nın öznelliği ve cinselliği ile 2000'lerden bu bakışın kesişmesinin içerimleri nelerdir? İkinci Dünya Savaşı döneminin kadınlara dayattığı çalışma koşullarının, başarı kıstasını yerine getirmeye hazır ve nazır olan Tante Rosa gibilere dahi elverişli fırsatlar sunmadığı açıktır. Dahası, *Tante Rosa*'nın bir kara alayla

Bu söyleme ilişkin bir inceleme için bakınız: Scott Sanders. *Born Losers: A History of Failure in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. Ve yazar ile yapılan söyleşi: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/7/inventionoffailure.php>  
Kadınların bu söyleme girişi elbette farklıdır, zira aynı dönemde onlardan beklenen ev dışındaki çalışma hayatında başarı değil, ev hayatında itaatlır.

sunduğu ve Tante Rosa'nın da Nazizm dönemindeki gündelik girişimciliğinin belli noktalarında aymazca dile getirdiği üzere, belli bir dönemde bir toplumu bir anlamda kuşatmış "sermaye-Yahudilik-Hitler" eksenini düşündüğümüzde, Tante Rosa'nın kendini kanıtlayamamış olmasının ve bunun kadın cinselliği ile ilişkilendirilen bir durum olarak sunulmasının imaları kanımca epey ağırdır. Milyonlarca insanın sistematik olarak katledildiği, bir o kadarının canını kurtarabilmek için göçlere zorlandığı bir dönemde, "aslında artık Yahudiler gibi zengin olmanın zamanı" (56) diyerek girişimlere başlayan Tante Rosa, bu dehşetli ortamda kendini kanıtlayamadıysa ve bu da cinsellik temelli sorunlardan kaynaklanıyorsa, başarılı ve cinsel anlamda sorunsuz olduğuna karar vermemizin koşulları nelerdir?

Son olarak, başarı kıstasının hangi janrlarda ve hangi perspektiften uygulanabilir olageldiğini düşündüğümüzde, karşımıza "kadın" anlatılarına dair eleştirel bir eğilim çıkmaktadır. Edebiyat bize salt başarı hikâyeleri anlatmaz elbette; kahramanlar bazen de anti-kahramandır. Yeraltı edebiyatı, karşı-kültür edebiyatı gibi janrlarda "başarı" ancak reddedildiği oranda alaka teşkil eder. Dahası, salt okur sezgimden konuşacak olursam, edebiyatın gözlüğü, her şeyi doğru yapan, kendini her şeyiyle ispatlamış bir karakteri, karşımıza bir doğruluk timsali olarak değil bir grotesklik abidesi olarak çıkaracaktır. Tüm bunların ışığında, Tante Rosa'nın varoluş ve karşı koyuş felsefesi hiçe sayılarak kendini kanıtlama kıstası ile değerlendirilmesi ancak kadın anlatısına belirli bir itaat paradigması ve beklentisi yüklemekle mümkün olacaktır. Ve evet, bizatihi romanda da karakter ya da anlatıcı zaman zaman beceriksizlik ve bundan duyulan üzüntüyü betimlemiştir. Kanımca sorun, tam da buradan doğmaktadır. Psikanalitik bakış, Tante Rosa'nın dünyaya bakışına hangi odakla inanmakta ve hangi odakla ikna olmamakta, özellikle de ele alınan sorunları tespit etmektedir? Bu merceğin ayarı bugünün toplumsal cinsiyet dayatmalarından bağımsız değildir.

Örneğin, kadın karakterin cinselliğini son derece meşru olduğu üzere inceleyeceksek; kadının orgazm taklidi yaptığı ve erkeğin soyunmadan boşaldığı bir sahneden, kadın sevişmeyi istemediğinde kocanın kapıları yumrukladığı, öfkeden çıldırdığı, bir erkeğin bir kadından bir mekânın kadın tuvaleti olduğunu "sıçarak" kanıtlamasını istediği vb. bir metinden belirli bir karakterin sevgi yetisinden yoksun olduğunu çıkarsak ve bu kendi içinde tutarlı görünen bir yöntem ile bize sunulsa bile, metnin kendi içinde gönderme yaptığı koşullardan tecrit edilmiş bir halde bize ne söyler? Olması gerektiği gibi bir evlilik yürütememek, bu olması gereken şeyle; tarihsel bağlamda düşünülmeden, özneye dair ne gösterebilir?

Feminist psikiyatri-psikoloji geleneğinde önemli bir yeri olan ve Freud'un klitoral orgazmı vajinal orgazmın yanında ikincilleştirmesiyle çokça dalga geçmiş olan Horney, kadınlarda frijiditeyi, Viktorya dönemi İngiltere'sine dek izini sürdüğü bir toplumsal ahlak ve kadının hazzının yasaklanması ile ilişkilendirerek anlatır. Dahası, aynı toplumsal

mekanizmanın erkekliği de ne şekilde düzenlediği üzerinde durarak, kadında erkeğe karşı alaycı, küçültücü davranışlar üzerinden ortaya çıkan bozukluğun, erkte benzer şekilde tezahür etmediğini ama onun da kadına yaklaşımında duyarlılığın bazen salt kendi erkekliğini koruma kaygısından kaynaklandığını belirtir (Horney 200). Savaşın da patriyarkanın Odipal yasasını ne şekillerde bozduğunu yine kısmen Freud'un revizyonu üzerinden gelişen psikanalitik izlekten biliriz. Tüm bu koşullar altında, toplu travmaların yaşandığını gene psikanalizden bildiğimiz savaş koşullarını analiz etmeden, kitapta temsil edilen haliyle erkekliği ve kadının kadın ile ilişkisini ele almadan, sadece ve sadece Tante Rosa'ya teşhis koyarak "erkekler karşı öfke ve nefret" (Somuncuoğlu 46) saikiyle hareket eden bir kadın olduğunu en azından feminist yöntem altında gerçekten iddia edebilir miyiz? Farklı yaklaşımlar ışığında edebiyat eleştirisi Tante Rosa'da narsisist eğilimlerden psikoza dek çok çeşitli durumların tezahürlerini bulabilir ama edebiyat eleştirisi çerçevesinde bunun ne söylediği tartışmalıdır.

"Yöntemleri, dolayısıyla kaygıları bunca farklı olmasına karşın bu iki incelemeyi benzer gözlemlerde bulunmaya iten nedir?" sorusuna iki yanıt önerilebilir. Bunlardan birincisi, gerek psikanalitik yaklaşımların gerek toplumsal cinsiyet kodlarının içine erkek merkezli bir bakışın işlemiş olduğudur. Griselda Pollock'un "bizatihi psikanalizin bilinçaltının, fallik paradigma dahilindeki yapılandırılması" olarak tarif ettiği ve Bracha Ettinger'in de çözümlmeye giriştiği bu durum, edebiyat eleştirisinin de metinlerdeki bakışmaları neden özellikle Ödipus düzenlemesinden geçmiş kadın ve erkeklerin, Ödipus'un tanımladığı cinselleşmelerin ve buradan üretilen bir "kadınlık" tanımlamasının ekseninden gördüğünü, buradan bakmaya meyilli olduğunu açıklayabilir. Neticede, bugün bizatihi öznelliğin Ödipus düzenlemesinin dışında ve onun yanı sıra ilerleyen boyutları da olduğunu biliyoruz. Freud'un büyük sorusu, "Bir Kadın ne ister?" idi ve bunun yanıtını pek bilemediğini, kendisini frijid sayan, bu yüzden klitoris tıbbi müdahaleyle vajinaya yaklaştırıldığı bir ameliyatın yarı-mucidi olan ve nihayetinde sadece misyoner pozisyonunda orgazm yaşayamadığını öğrendiğimiz Marie Bonaparte'a söylemişti. Freud'un ve Bonaparte'ın en "steril" bağlamı bile bizimkinden farklıydı. Dahası, Lacan da çalışmalarının kabaca üçüncü evresinde psikanalizin meseleye "hanımlar" açısından bakmakta eksik kaldığını bize söylememiş midir? Kanımca, feminist kaygılar taşıyan edebiyat eleştirisi psikanaliz ile diyaloga girmeye karar verdiği noktada, Lacan'ın değerlendirmesinin içerimlerinden çok şey çıkarmıştır ve çıkarabilir.

İkinci olarak, bu erkek merkezli paradigmanın, daha önce de belirttiğim gibi, "kadın" yazar janrına sabit bir kadınlık imgesi ile yaklaşmakta olduğu da söylenebilir. Edebiyatta kadın yazar kategorisinin metinlerin incelenmesine neler kattığı ve neler götürdüğü elbette her toplumsal bağlamın kendi kurumsallaşmaları içinde tartışılması gereken bir şeydir. Yukarıdaki iki örnekte görülenin ise, belki anlatının uçuculuğundan kaynaklanan bir yanılsamayla, romanın arkasında toplumsal-ekonomik bir arkaplan

olacağını varsaymama gibi bir eğilim olduğu düşünülebilir. Buradan bakıldığında, “kadın” anlatısı kadının hayatının tüm toplumsallığından tecrit edilmiş bir biçimde incelenebilmektedir. Edebiyat metinlerinde polemikleştirme ile politikleştirmenin daima el ele gitmediğini biliyoruz. Ne ki bu, anlatıya doğrudan girmeyen bir meselenin, metin eleştirisinde yok sayılmasını gerektirmez. Kaldı ki, elimizdeki örnekte toplumsal koşullar Tante Rosa’nın yorumlarında değilse *Tante Rosa*’nın anlatısal alanında gayet belirgin biçimde aktarılmıştır. Aşağıda, romanın kadınlık ve yabancılık eksenlerinden okunması sırasında her nedense ele alınmamış olan tarihsel, toplumsal koşullara yer vermeye çalışacağım.

### İçerik-Bağlam İlişkisi

Savaşlar ve müteakip yeniden inşa dönemleri, Almanya’da patriyarkal sistemin cinsiyetler arasındaki ilişki ve emek yapısında değişimlere yol açar kuşkusuz. Bu izlek *Tante Rosa*’nın neredeyse tüm sayfalarında son derece açıklıkla verilmiştir –kaldı ki anlatı dolaysız bir alan olmak zorunda değildir. Elbette, savaşın etkilerini tüm kadınlar aynı biçimde yaşamaz ve erk ile ilişkilenebilir. Üzerinden yaşanan farklılıklar zaman zaman gerilime de sebep olur: Örneğin, Tante Rosa’nın kocası askere gitmediği için, savaşta kocası ölen kadınlar Tante Rosa’nın dükkânından ayaklarını keser ve ona ters davranırlar. Tante Rosa ise savaşın getirdiklerinden gündelik dersler çıkarır ama sisteme gündelik katılımını irdelemektense bir anlamda gündelik fırsatçı varoluşlar üzerinden yaşamını sürdürür.

Franziska Meyer bir makalesinde her iki dünya savaşında da “ev cephesinde” çalışan, belirli bir güç kazanırken bir yandan da gündelik bir hayatta kalma savaşı veren kadınları anlatır (Meyer 25–43). İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Berlin nüfusunun yaklaşık % 64’ü kadındır ve bugün dahi tek başına yaşayan yaşlı kadın sayısı savaşın etkisini göstermektedir (Meyer 29). Tante Rosa bu savaşta bir eş kaybetmemiştir ama çocukluğundan itibaren önce babaların, ardından ağabeylerin eksildiği bir düzenin tanığıdır. Evinin ekmeğini kazanır. “Eve para getiren erkekleri bilirdi o” ifadesi ise savaş öncesinde de bu paranın karşılıksız gelmediği bir deneyimi ima etmektedir.

Savaş koşullarının erkeklik üzerindeki etkisini de en az üç izlekten sürebiliriz. Savaşta yenilgi erkek egemen simgesel düzende bir travmaya neden olur. Buna ek olarak, pek çok erkek savaş alanından ancak ağır fiziksel yahut ruhsal hasar ile sağ çıkabilmiştir. Dahası, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından evlerine döndüklerinde, tıpkı kadınların değişmiş erkekler ile karşılaşması gibi erkekler de değişmiş kadınlar ile karşılaşılırlar. Kadınlar tek başlarına dayanmaya alışmış, kocalarına yabancılaşmış, başka partnerler bulmuşlardır. Okul yaşına gelmiş çocuklar babaları ile ilk kez karşılaşılırlar (Meyer 30). Bu koşullar,

patriyarkanın toplumsal cinsiyet kodlarında elbette değişim yaratır. Tante Rosa'nın eve dönen kocası ile yaşadığı ve 2000'lerden bakıp eleştirdiğimiz sahne, bu durumu çok güzel örnekler. Oysa ele aldığımız haliyle edebiyat eleştirisi bu değişimi salt kadını olumsuzlamak üzerinden ele almıştır.

Son olarak Meyer'in aktardığı *trümmerfrauen* (yıkıntı kadınları) olgusunu düşündüğümüzde Tante Rosa'nın bize bunca aykırı gelen bir işte tutunamama halinin salt kişisel tercihlerden kaynaklanmadığını görürüz. Her yaş ve toplumsal seviyeden kadın için bombalanmış bir şehrin yıkıntılarını temizlemek nasıl gündelik bir deneyim halini aldıysa Tante Rosa'da geçen karaborsa ve diğer sektörler de benzer koşullardan türemiştir. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı sırasında sırf yazarlıkla geçinen kadın yazarlardan Langässer'in karaborsada bir kitabını ağırlıınca un ile değiş tokuş ettiğini öğreniriz (Meyer 32). Ele aldığım eleştirilerde çalışma hayatı ile ilgili olarak kadın imgesine dayatılan vasıflar kısmen bu dönemin gerçeğidir.

Tante Rosa'nın öyküsünde sürekli karşımıza çıkan aşk, evlilik, cinsellik bunlardan ayrı düşünülebilir mi? *Sizlerle Başbaşa* dergisinin herhangi bir kadınlık öğüdü, bu koşullardan muaf kalabilir mi? Tante Rosa'nın çocukluğundan beri simgesel düzenin çerçevesini, bir kadın ne ister sorusunun patriyarkal yanıtını sunan bu dergi, hayatın antitezi bir düş deposu değildir kanımca. Hayatla metaforik bir düzlemde ilişkili olmak üzerinden kadını döneme uygun olarak şekillendirmeye girişir: Aşklar subay aşkıdır, prensesler militer. Kraliçe Victoria'nın 18 yaşındaki fotoğrafı, besbelli Victoria'nın tahta çıkışının hemen ardından, danışmanı lordların uyarılarına rağmen modern bir eyer ile at üstünde asker teftiş ettiği 1857 yılına gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla, bu yeni bir haber değil yeniden dolaşıma sokulmuş bir imgedir. Birinci Dünya Savaşı'nın en erken ihtimalle arifesinde Alman Saxe-Coburg ve Gotha hanedanından gelen Britanya kraliçesi Victoria'nın bu dergiye askerî bir kılıkla çıkması tesadüf müdür?

Keza, aşk söylemi de militer imgelerle kurulur: gönüller "fethedilir" küçük Rosa'nın özendiği cambaz kızı bir "teğmen" çiğner geçer, suluboya kır çiçeklerine "tozlu postallar" basar, boşalmış erkek sesi "süngüsü düşük" erkek sesidir. Bunlar dilde bir anlamda kemikleşmiş ama bir o kadar da zamanlı bir biçimde vardılar. "Savaş içgüdüğü ile cinselliğin temelli birbirine bağlı olduğu" yolundaki çıkarımına katılmasam da, Denis de Rougemont, iki savaş arasında aşkı şöyle tarif ediyor:

Aşk iki savaş arasında ilginç bir bunalımlı düşünsellik (kayı ve kenter anarşisi yazını) ve özdekçi alaycılık karışımı (Almanlar'ın *Neue Sachlichkeit*'i<sup>5</sup>) oldu. Romantik tutkunun artık bir söylen oluşturacak bir şey bulamadığı görüldü; fırtınalı ve gizli bağıllık havasının ortasında seçilmiş dirençler bulamadığı görüldü: Ateşli bir serüven isteğiyle birleşmiş "bön" sürüklenmeler ve "yürek

Bugün sanatta ve edebiyatta tartışmalı bir kavram olan *Die Neue Sachlichkeit*, yani Yeni Nesnellik, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da ortaya çıkan sahte-ışavurumcu bir akımdı. Gerçekçi tarzın alaycı, kinik ve eleştirel bir bakış ile birleştirildiği bu akımın uygulayıcılarının birçoğu savaş karşıtıydı.

aldatmacaları” karşısında hastalıklı bir korku, işte bu dönemin başlıca romanlarının iklimi. (de Rougemont 160)

Öyle görünüyor ki, Tante Rosa’nın bön sürüklenmeleri bambaşka bağlamlarda da ele alınabilir.

Son olarak, *Tante Rosa*’da beden, baştan sona aynı kalan bir soyutlama değil söylem ile etkileşimde olan dinamik bir unsur, bir vücuttur. Derinin tanık olduğumuz değişimleri salt zamanın değil, emeğin ve toplumsal değerlerin de izlerini taşır. Örneğin, rahibe okulunda koşup düşer, yarasını sarmak için çorabını çıkarmasına izin vermezler, dizi iltihaplanır. Bunun vücudu unutmamanın cezası olduğunu söylerler ama bu arada unutulması istenenin izi, kendi kendisinin üzerine kazınmış olur. At cambazı olmak istediğinde “evde kıçının dayanılmaz sancısını” unuttur ama daha sonra “k... derisinin” okul kitaplarından ucuz olduğunu öğrenir (Soysal 18). Belki de “deri” göstergeyi vücuda yaklaştırıp zihnimizde somutlaştırdığından yanındaki kış sözcüğü de bu kez sansür edilmiştir.<sup>6</sup> Vücut hiyerarşisi ile şekillenen “arzulanabilirlik”in başka alanlara nasıl kaydırılabildiğini de görürüz anlatıda: *Sizlerle Başbaşa* dergisinde şişman bir kadının bir *pin-up*’a dönüşmesini gösteren reklâmdan ilham alan Tante Rosa, aynı öncesi-sonrası mantığıyla mezarlık işi kurar. Genelev deneyimi de benzer bir hiyerarşiyi gösterir. Tante Rosa bu hiyerarşi içinde yarışmaya devam eder ve onun için süslenmek gençliğinde erkeklerin bakışını üzerine çekmek, yaşlandığında ise bu bakışı çekmek için deriyi bir sürü makyajla maniple etmek olur. Son olarak, yazı ile beden arasında tuhaf bir ilişki vardır: Kadından simge ve bellekteki varlığını vücudu ile de ispat etmesi beklenir. Tante Rosa tuvalet görevlisi olarak çalışırken bir erkek kadınlar tuvaletine girmek ister. Böyle bir bölümlendirme yapılmıştır ve Tante Rosa da belli ki bu işin takipçisidir. Ama levha yerinde yoktur, Tante Rosa’nın tuvalete kadınların girdiğini söylemesi de yetmez. Adam, başka kimse yokken tuvaleti kullanmasında ne sakınca olacağını sorgulamaz; Tante Rosa’dan oranın kadın tuvaleti olduğunu “sıçarak” ispatlamasını ister. Böyle bir bağlamda Tante Rosa ne ister sahiden?

## Dehlizler

Bracha Ettinger kadının öznelliğini erkeğine ikincil kılan Ödipus merkezli yaklaşımlarda “Bir kadın ne ister?” sorusunun çabucak “Bir kadın bir erkekten ne ister?” sorusuna dönüştürüldüğünü söyler (Ettinger 61). Diğer bir deyişle, soru, “Bir kadın bir kadından ne ister?” evresinde yeterince uzun tutulmamaktadır (61). Buradan geliştirdiği transöznellik yaklaşımını açıkladığı bir makalesinde transöznel bir alana şiddetsiz bir

6 Tam sansürden söz ederken, bilgisayar programım da beni uyandır: “argo veya kaba sözcük”

kabulün anahtarı olarak sunduğu *fascinante* bakışmasını, Marguerite Duras'ın *Lol V. Stein'in Kendinden Geçiş*i adlı romanı ve Freud'un "görmeli başarısızlığı" olarak adlandırdığı Dora vakası üzerinden örnekler:

Freud'un Dora'sı Dresden'in galerilerinde tek başına saatler geçirmektedir. Freud kendisini çekenin ne olduğunu sorduğunda önce net bir cevap vermez Dora, ardından "Madonna" der. Dora, Madonna'dan ne istediğini bilmez ama Freud uzun yorumlamalar sonucunda şu sonuçlara varır: Dora, Madonna'yı istemiyordur, bir erkeği, Bay K.'yı, onun altında bastırılmış olarak babasını ve onun da ötesinde Freud'u istiyordur. Dora bu noktada analitik süreci durdurur. "Görünüşe göre Dora ne istediğini bilmiyordu; ama ne istemediğini biliyordu" der Ettinger (60). İşte böylece feminist psikanaliz, Tante Rosa'ya dek uzanan ne istediğini bilmezlik olumsuzlamasından, özneliğe ve aktörlüğe dair büyük ipuçları çıkarabildiği bir noktaya gelmiştir.

Ettinger'e göre, Dora'nın aradığı belirli bir tür bakıştır. Yapısal olarak illa dil ve simgesel öncesinde gerçekleşmesi gerekmeyen bu bakışma, simgesel düzlemde dile giriş yapmak suretiyle ve ancak dilin bize verdiği "ben"den öncesinden kopmamız pahasına edinebildiğimiz öznelliklerin anlatısının aksine, Ettinger'in "matrixial" dediği transöznel bir alanda ötekilerle karşılaşabildiğimizi ve farklılaşmanın buradan başladığını öne sürer. Öteki ile bu karşılaşma, önce bütünlüğü ve ardından kopmayı değil, çokluğu ve farklılaşmayı getirmektedir. Bu evrenin zamansız kesilmesiyle bakışmadan çıkarılan kadınların Ödipus eksenli anlatılarda histerik olarak tarif edildiğini, bu tarifi elbette sorgulayarak belirtir Ettinger. Tante Rosa'nın Kraliçe Victoria'nın imgesine bakışı, annesine gidişi ve bir günah anlatısının devreye girişi ve yine Tante Rosa at cambazı kızı uzun uzun izlerken devreye giren yangın sahnesi ve teğmenin cambaz kızı çiğnemesi gibi olayları bu çerçevede irdelemek aydınlatıcı olabilir.

Tante Rosa'nın düşünde dehlize girişi ile gündelik anlatıda açılan parantez de kanımca böyle bir transöznel alana işaret eden bir karşılaşma-olaydır. Kanımca, Orpheus'a ve bir dehlizde onu beklediği iddia edilen Eurydice'ye ilişkin bakış odaklı mitin sanat ve edebiyatta geçirdiği en güzel dönüşümlerden biridir bu. Judith Butler bu miti şöyle yorumluyor:

Eurydice, bildiğimiz gibi, çoktan yitirilmiş, çoktan gitmiş, çoktan ölmüştür, ama buna rağmen bakışımızla onu kavradığımız anda, oradadır, orada olduğu an için oradadır. Ve onu kavramamızı sağlayan bakış, tam da onu yasaklayan bakıştır. Bakışımız onu ölüme geri yollar çünkü ona bakmamız yasaklanmıştır [...].dolayısıyla, sorun [...] tam da görme ediminde yitirilişimizdir. (7-8)

Biz gerçekten de Eurydice'yi Orpheus'un gözünden bir görüp bir yitiririz; ama bu miti dönüştüren çokça kadın anlatısı çıkmıştır elbette. Örneğin, savlarına ve stratejisine katılalım katılmayalım, başarısızlık ve kaotik benlik kavramlarını poetika, politika, metinsel biçim ve metinlerarasılık düzlemlerinde ele alan Kathy Acker'ın Eurydice'si Orpheus'u

dehlizden geri göndermekle kalmamış, bakın daha neler yapmıştır:

Cehenneme bir adam indi, tıpkı dışarısı gibi kokuyor. [Eurydice] ona bakıyor ama o bakamayacağını çünkü bir kahraman olup onu cehennemden kurtarması gerektiğini, böylece daha sonra [Eurydice'nin] bedenini şiir yazmakta kullanabileceğini söylüyor. [Eurydice] kalemini alıyor ve [Orpheus'un] yüzüne yazıyor. Şunu yazıyor: Ben başarısız olmak istiyorum –siktir git. Fark etmez diyor [Orpheus] öyle de böyle de beni takip edeceksin. [Orpheus] gidiyor ama Eurydice geride kalıyor. Burası şeytanların ve cehennemin lağım çukuru gibi. Işık mışık yok. Duvarları kâğıt kaplayıp yeni eşya ve lambalar alırsa, patriyarkayı alışveriş yaparak yenilgiye uğratmış gibi görünecek. Alternatif olarak, karanlıkta ölü bedeni ile yazarsa biz anlayamayacağız ya da ne yazdığını asla okuyamayacağız. Bu kadar başarısız işte ve şu andan itibaren hep orada kalacak, yeraltında. (aktaran Kennedy, 7)<sup>7</sup>

Bizim Tante Rosa ne yapmıştır? Bu dehlize bir de erkek götürmüştür! Bir de kendisi Orpheus'muş gibi adamın önünden önünden yürümekte olduğunu öğreniriz. İkisi yukarı çıkmamış aşağı inmişlerdir. Ne ki, metinde adı sanı bilinmeyen, Tante Rosa'nın ilk kocasından Hitler'e dek herkes olabilecek olan bu "simge" erkek ve onun yasasından arınmış bir biçimde dehlize vb. zaten girilemeyeceğini, girilse de dilde buna gönderme yapmadan temsiline pek mümkün olmadığını hem Judith Butler ve Jacques Lacan'dan hem de Kathy Acker'dan öğrenmiş bulunuyoruz. Öyleyse bunu örtmektense dönüştürmek, yanında başka bakışmaların, başka bilgilerin de var olduğunu göstermek bir dehliz anlatısı için meşru bir tercihtir. Tante Rosa'nın dehlizi de bu bakışmayı reddetmeyen, ama onun yanına başka bir şeyler koyabilen, kadını ona mahkûm etmeyen bir alandır. Bu "aptallık" yüzünden sınavını bile veremeden tükeneceğini düşünüyoruz ama tükenmez. Romanın açılış ifadesi olan "Tante Rosa henüz on bir yaşındayken"den itibaren bizi anlatının alanında aynı anda hem ileriye hem geriye fırlatan anlatıcı da devreye girer ve başka bir "biz" oluşur. "Kimin sınava girdiği unutulmuştur", okurlar olarak elbette oradayızdır. Sorumlu ve tarihli varlıklar olarak hep birlikte bu "biz'in, dehlizin içindeyizdir ama bu alanın bize sunduğu bir bütünlük masalı değildir. Anlatıcı, bu çokluğun içine kabul üzerinden farklılaşır; geniş bir toplumsal mercek içeren her yorumuyla hem o Tante Rosa'dan ayrılır hem de okurlar kendi konumsallıklarını düşünmek durumunda kalırlar. Bu, anlatının alanı ve onun unsurları ile her koşulda özdeşleşme ya da farklılaşma üzerinden üreyen kategorik bir duruş değildir. Dolayımli ve okurun bir performans sergileyerek kendi öznelliğini deneyimlediği bir duruştur. Buradan bir dönüşüm yaşıyor, hatta kendimizi bir roman karakterinin düşünsel, edimsel çizgisinden farklı bir konuma yerleştirebiliyorsak bu bir etkileşimin sonucudur ve ele alınan metin de okur da, okurun kendi kafasının içinde taşıdığı olay örgüleri de bu dinamiğin içinde yer alır: Bu anlamda, statikliği üzerinden ele alınagelmış bir karakter olan Tante Rosa'nın aslında dönüştürücü bir karakter olduğu, ama bunun izlerinin

7 Çeviri bana aittir.



okurun dönüşmesi yoluyla ortaya çıktığı da önerilebilir.

Edebiyat eleştirisi geleneğinde, başka okumalar mümkün olsa da çoğu zaman insan-merkezli okumalar yapıyoruz. Ne ki, bunu yaparken metni kendisi için var eden tarihsel, toplumsal, kültürel, ideolojik bir varlık olarak insan-okura, tüm bunları hiçe sayarak, tabiri caizse bir deneyin karakterlerini zamansız bir noktadan yargılama kudreti bahşedebildiğimiz oluyor. Bu anlamda, "pasif" okur ile Tanrı-okur statüleri de birbirine yakınlaşıyor. Okuma ediminden doğan karşılaşmalara, buradan doğan farklılığa şiddet unsurunun eklenmesi biraz da okurun, metin ile ilişkisi esnasında sergilediği öznellik performansı ile bunun konumsallığı arasındaki bağı görmezden gelmesinden doğuyor. Kanımca, Sevgi Soysal'ın derinlemesine bir eleştiri sunduğu karakterlerine şiddetsiz yaklaşabilmesinin koşulu, bu bağı tanımasından ileri gelmektedir.

Bu bağı hiçe sayıldığı şiddetli karşılaşmaya ise yeni Rosa vasıtasıyla tanıklık ederiz. Yeni Rosa "bilen" bir Rosa'dır, "eski" Rosa'nın niçin eskidiğini bilecek ve kendisini bunun üzerine kuracaktır. Ama onu öyle dehşetli, öyle şiddetli sorgular ki, süreklilik adına giriştiği eylemin aslında tüm farklılığını öncekinin reddi üzerine kuran bir imha anlayışı ile güdüldüğünü sezeriz. "Eski" Rosa'nın dehlizi, onun önüne şeffaf bir biçimde açılması gereken bir tarihtir. Eskimemek şart, kadın olmak bir yarıştır. "Eskisi" tedavülden daha sorular sorulmadan kalkmıştır zaten. Tante Rosa bir trenin kaçışına, bir ses yankısına indirgenir: "Geçgeçiverdi" sözü de yüksek sesle okunduğunda tren sesini yankılar. Ama bu yeni paradigmanın da eleştirisi, kanımca *Tante Rosa*'nın belki de en ironik sözleriyle yapılır: "Sen bir otomobil misin, bir çamaşır makinası mısın, bir elektrik süpürgesi misin ki senden bir önceki modelin bozuklularından sıyrılmış olarak piyasaya sürülmek istiyorsun?"

KAYNAKÇA

- Ahmed, Sara. "Bu Öteki ve Başka Ötekiler" Çev. Elis Simson. *Cogito: Feminizm* 58 (Bahar 2009). 173-192.
- Ahmed, Sara–Jackie Stacey. (ed.) *Thinking Through the Skin*. London: Routledge, 2001.
- de Rougemont, Denis "Aşk ve Savaş" Çev. Tahsin Yücel. *Cogito: Aşk* 4 (Bahar 1995).
- Ettinger, Bracha L. "Fascinace and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference" *Psychoanalysis and the Image*. Yay. Haz. Griselda Pollock. Oxford: Blackwell, 2006.
- *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2006.
- Hall, Donald E. *Subjectivity*. Londra: Routledge, 2004.
- Horney, Karen. *The Neurotic Personality of Our Time*. Londra: Routledge, 1999.
- Karakaşlı, Karin. "Hep Yeniden Kurmak Hayatı. Sevgi Soysal" *Kadınlar Arasında. Deneyimlerimiz Hangi Kapıları Açıyor-* II. İstanbul: Amargi Yayınevi, 2009. 13-33.
- Kennedy, Jake. "'But who is any longer interested in the possible?' Kathy Acker in Hell Failing Fuck You" *Reconstruction* 5.1 (Kış 2005).
- Meyer, Franziska. "Women's Writing in Occupied Germany, 1945–49" *Post-war Women's Writing in German: Feminist Critical Approaches*. Yay. Haz. Chris Weedon. New York: Berghahn Books, 1997
- Sanders, Scott. *Born Losers: A History of Failure in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- Somuncuoğlu, Gamze. "Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği (*Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek*)" Yayımlanmamış Master Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2002.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Wheeler, Wendy. "'The Loom of the Inordinate': A.S.Byatt's Woven Realism" *British Fiction Today*. Yay. Haz. Philip Tew, Rod Megham. Londra: Continuum, 2006.
- Wilson, Leigh. "Possessing Toby Litt's *Ghost Story*" *British Fiction Today*. Yay. Haz. Philip Tew, Rod Megham. Londra: Continuum, 2006.
- Yüce, Sefa. "Sevgi Soysal'ın Hikâyeciliği" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 1/2 (Kış 2008).



## Figen Ücal

Altı kız, bir erkek yedi çocuklu ailenin en küçük kız çocuğu olarak 1966 yılında Iğdır'da doğdu. Beş yaşında, Ağrı Dağı'na bakarak "Biz burada yaşadığımız için böyleyiz. Başka yerlerde başka insanlar var ve onlar bizden farklı" diye düşündüğünü iddia ediyor. On altı yaşında, Sosyal Antropoloji bölümünü kazandı, Üniversiteden önce üniversitenin tiyatro topluluğuna kayıt yaptırdı. Dört yıl boyunca, hısım akraba, antropolojinin sözlük anlamını sordu, o da açıkladı. Bu, antropolojiye tek katkısı oldu. Rollerini yürürken ezberlediği için adı kendi kendine konuşana çıktı. Yirmi yaşında kadın derneği kurucusu, yirmi beş yaşında anne oldu. Bir süre sonra kadın çalışmaları yüksek lisansı yaptı. Bunlarla birlikte çeşitli dergilerde muhabirlik, editörlük ve yayın yönetmenliği yaptı. "Hiçbir zaman tek işim olmadı" diye "yakındı". Yüksek lisans tezini eğitim konusunda yaparken, eğitim-öğretimi daha yakından görebilmek için öğretmenliğe başladı. Halen sınıf öğretmenliği yapıyor "Günün uslusu" bölümünde öğrencileri zaman zaman onu da uslu seçiyor. Canı sıkkın olduğunda öğrencilerine "sıraya girin sizi öpeceğim" diyor. Öğrencilerinin sevinçle sıraya girişleri ile her kederini unutuyor. Öykü ve şiir yazıyor. En çok, 43 yaşında, on dokuz yıllık evli ve on sekiz yaşında kızı olmasına şaşıyor.

## Hayatları Roman Kadınlarda Gitme Arzusu, Gidememe Acısı ve Gitmiş Olma Halleri

### *Kaçmayalım Cehennemden \**

*Kaçmayalım cehennemden, benim tutkulu  
kız kardeşlerim, içelim kara reçineleri–  
bizler ki tanıya şarkılar söyleyerek yakardık  
bütün gücümüzle ve bütün rikkatimizle.  
eğilmedik beşiklerin üstüne ya da  
gecede dönen tekerleklerin, ve şimdi biz  
kolsuz bir pelerinin eteklerinde  
sallanan bir kayıktan savrulup düştük.  
Marina Tsvetayeva*

Şimdi mesela Tanrı olaya el koysa, dese ki: “Geçmişte ve bugünde, yaşamış, yaşayan ve yaşayacak olan siz kadınlar, bu hayat sizin! Kurtulun yüklerinizden, çıkın dışarı!”

Önce Emma görünür, tüm tutkusuyla, Paris’in en ünlü açık hava sahnesinde, kısa kollu kadife giysisiyle, tüm dışarı çıkmışların “çevresinde yarattığı meltem gibi bir coşkunluk mırıltısını duyarak” (Flaubert 70) konser vermekte, barıştığı piyanosuyla...

Piyanosu ise bir Erard, aklı ve duygularından, kime ne? Birazdan, isterse, ağzında sigarası, eteklerini kaldıra kaldıra dans edip kalabalığa karışır, Flaubert'ten kaçıp belki az ileride Simone'la buluşur...

Aynı dakikada, Jane'in, dudaklarından kopan özgürlük duası gerçek olmuştur. Penceresine sarkıtılan merdivenle helikoptere tırmanmakta. İşte Lowood yamaçlarını ve tepelerini aşıyor. Bakın işte Bronte, çıplak ayakla atmış kendini yola. Hayalgücünün sınırsızlığı parmaklarının ucunda, yeniden yazıyor, sınırlandırılmışlığın "öfkesinden kurtulup dehasına kavuşuyor" Shakespeare pabucunu sıkı sıkı göğsüne bastırıyor.

Jane Austen evde kimseler kalmayınca, kâğıdını kalemini kapıp dışarıya çıkıyor, yeni duruma hızla alışıyor.

İşte Seniha, biraz kızgın görünüyor. "Ben size söylemiştim, ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalmayacağımı" diye ünlüyor (Karaosmanoğlu 110). Uçurumda değil, yapabilirimler coğrafyasında olduğunu görünce sakinleşiyor, rahatlıyor. Bütün kentler onun, ister Paris. İster Viyana... İster evlenir... İster arkadaş kalır... Demek, "Seniha yalnızca güzel ve süslüydü" deyip bir kahkaha atıyor. Yakup Kadri'nin elleri kulaklarına koşuyor

Kismet... Öyle bir yürüyüşle yürüyor ki, yer-gök iniliyor. "Bir kere bana Müjde deyin" diyor. Yatağını Eskişehir tren istasyonuna taşıyıp üzerinde zıplıyor: "Ben başka birini seviyorum, çok yüzlü sevişmelerden kurtuldum" diye bağırıyor. Annesi Türkân Hanım pencereden ona bakıyor, gözleri dalgın, derin bir iç çekiyor...

Ve gidenler kraliçesi Tante Rosa, değişmeyen bir o, onun Tanrısı kendisi. O da, belki, çocuklarını çağırarak yanına bir günlüğüne, bir de Sevgi'yi, hasbıhal edecekler bir süre.

Virginia da izleyip duracak olup biteni! Bütün dünya bir oda, kadına ait! Kim tutar artık onu? Kaç yüzyıl yaşar da, "çok okudum, çok öğrendim, çok yaşadım" demez Orlando. İster kadın olur ister erkek; ikisi de bir, ikisi de Orlando. Kadıncı pantolon giyer, erkekten ruj sürer. Kadıncı kadını, erkekten erkeği ister

İşte böyle sevgili okuyucu, "kadınlar dile gelince" bildiğiniz gibi, hiçbir şey yerli yerinde kalmıyor. Roman olan hayatlar, bir de makale oluyor. Şimdi bu makede, masalı bir tarafa bırakıp gitmek isteyen, gidemeyen; yazarlarının gitmelerine izin vermedikleri kadınlara bakacağız. Esasen, Flaubert'in Emma Bovary'sine, Ardından Yakup Kadri'nin Seniha'sına, bir miktar Adalet Ağaoğlu'nun Kismet'ine, Charlotte Bronte'nin Jane Eyre'ine. Bir de tabii bir ok gibi fırlatılmış Tante Rosa'ya, Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'sı, yani vasiyeti. Bir de Orlando'ya.

Şimdi diyeceksiniz ki Tante Rosa her şeyi yüzüstü bırakıp çıkıp gitti, gitti de ne oldu? Hele şu Orlando, üç yüz yıl boyunca gezip dolaştı da, hâlâ ne gidememesi? İşte iyicene sokulup yanlarına anlamaya çalışacağız. Gitme arzularını, gidememe acılarını ve

gitmiş olma hallerini.

### Gideceğim Bir Gün, Bu Romanda Değilse Bir Başkasında

Yukarıda da belirtildiği gibi bu yazının konusu temel olarak roman kadınlarının gitme arzusu. "Gitme" sözcüğü ile yer, konum ve yaşam biçimi değiştirmek kastedilmektedir. Ele alınacak olan romanlardan ağırlıklı olarak irdelenecek olan ikisi, *Madam Bovary* ve *Kıralık Konak*, yazarları ve kadın kahramanları, aralarında paralellik kurularak bugüne dek pek çok yazının konusu olmuştur. Flaubert, gerçekçiliğin kurucusu; Yakup Kadri, Türk edebiyatındaki temsilcilerinden biri olarak kabul edilmekteler. Kadın kahramanları; Emma Bovary ile Seniha da "okudukları romanlar" nedeniyle, hem yazarları, hem de bu romanlar üzerine yazı yazan, pek çok kişi tarafından "romantik edebiyatın kurbanı" olmakla itham edilmekteler. Öyle ya Emma Bovary, "Bovarizm" kavramının kaynağı, Seniha ise uygulayıcısı. Tabii burada Bovarizmin tanımının kadınlar için ne demek olduğunu yeniden sorgulamak gerekecektir. Bu iki kadın kahraman, erkek yaratıcılarının dünya görüşleri ve edebî yaklaşımları çerçevesinde nasıl bir kadere sahip oluyorlar ve sonunda nereye varıyorlar? Her iki kadın da gitmek isteyen kadınlar, bu kadınlar nereden ve neden gitmek istiyorlar? Gitmek istedikleri için neden bu kadar hırpalanıyorlar? Erkek yazarlar kadın kahramanlarını nereye kadar gönderiyorlar? Kadınlar hangi istasyonlardan geçiyorlar; aldatma geçilen istasyonlardan biri mi, aşk binilen tren mi? vs...

Aynı sorular Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* adlı romanındaki Kısmet karakteri ve Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre*'i için de sorulacak. Ayrıca Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sı ve Virginia Woolf'un *Orlando*'su gitme hallerini temsilen ele alınacaklar ve tabii ki, kadın yazarların, kadın kahramanlarını nereye ve neden gönderdiklerini de soracağız. Özetle bir özgürlük olarak "gitme"yi ele alacağız.

### Siz Şimdi Benim Hangi Tür Hüzünlere Ne Ad Verdiğimi Nereden Bileceksiniz?

Bu yazının kapsamı içinde ele alacağımız roman kadınları bize hangi özellikleri ile sunulmaktadır? Biraz bunlara bakalım: Emma Roualt'un, Bertaux adlı bir çiftlikte, babasıyla birlikte yaşadığını, "manastır okulunda, Ursuline rahipleri yanında yetiştirilip iyi bir eğitim gördüğünü, bunun sonucu olarak dans, coğrafya resim, elişî bildiğini, piyano çaldığını" biliyoruz (Flaubert 31).

Flaubert, Emma'nın karakteri ile ilgili en önemli bilgilerden birini şu pasajda veriyor:

İlk günlerde manastırdan sıkılmak şöyle dursun, kendisini eğlendirmek için, yemekhaneden sonra uzun bir koridordan varılan mihraba götüren

rahibelere hoşlanmıştı bile. Teneffüslerde pek az oynar, din kitabını iyi anlar, papaz yardımcısı güç sorular sordu muydu hep kendisi karşılık verirdi. ( 46)

Emma, öğrenmeyi ve öğrendiklerini kullanmayı seven biridir. Aynı zamanda çok güçlü duyguları ile de ortada olan bir çocuktur, şöyle ki: "Ayine kulak verecek yerde, kitabın gök mavisiyle çevrili başlık resimlerine bakar, hasta koyunu, sivri oklarla delinmiş kutsal yüreği ya da sırtında çarmıhla yürürken düşen zavallı İsa'yı severdi. Kendine işkence etmek istemiş, bütün gün aç durmaya çalışmıştı" (46).

Seniha'ya gelince: Yakup Kadri, romanın daha ilk sayfalarında Seniha'yı betimlerken aslında romanda niyetini ortaya koyar; anlatmak istediği, dönemin ürünü Seniha'dır: "[B]u, Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir nevi içtimaî örnektir ki, haricî ve dâhili yaşayışında hale ve maziye ait türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir" (16). Yakup Kadri, Seniha'nın iç dünyasını ve dış görünümünü birlikte anlatır:

İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit (durgun) ve ekseriye bir havai fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardı ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur. (17)

Yazarın, roman boyunca Seniha için kullandığı, belirgin cinsiyetçi dil burada henüz o denli belirgin değildir.

Jane Eyre, anne babasını kaybetmiş, dayısının himayesine girmiş, dayısının ölümü ile de yengesi ve kuzenleri ile yaşamaya başlayan bir çocuktur. Yengesinin, Jane'den olmasını istediği çocuk şöyledir:

Ama benim daha insan canlısı, daha çocuksu bir huy, daha şirin, neşeli tutumlar, yani şöyle daha az sinsi, daha rahat bir tutum edinmem için canla başla çalıştığımı, Bessie'den duyuncaya, ya da kendi gözüyle görünceye kadar beni yalnızca yaşamlarından hoşnut, mutlu çocukların hakkı olan ayrıcalıklardan yoksun bırakmak zorundaymış. (Bronte 10)

Oysa Jane istenilen çocuk olmanın çok uzağındadır. Soru soran, heyecanları olan, adalet ve eşitlik isteyen, bunları bulamayınca da öfkeye ve kedere kapılan bir çocuktur.

Tante Rosa, Almanya'da Bavyera'nın bir köyünde yaşayıp at cambazı olmak isteyen, sorduğu sorular ve "ne güzel çörekler" diyeceğine "*gözleri ıstahla büyüyerek*" "ne güzel oğlan çükleri" "Bavyera'da uzun ince çöreklerle oğlan çüğü derlermiş" (26) dediği için okuldan derdest edilen, bir çocuktur.

Orlando: "Oğlan" çünkü günün modası bir bakıma gizlese de cinsiyeti su götürmezdi" Çatı kırışlarından sarkan bir Mağribi kellesine kılıç sallamakta. Yufka yürekli



olduğu için kelleleri kılıcının ulaşamayacağı yüksekliğe asıyor, soylu bir aileden gelip şatoda yaşıyor, yaşamına başladığı yüzyıla göre dikkate değer bir akıcılık ve tatlılıkla şiir kaleme alıyor (Woolf, *Orlando* 16).

Kısmet, hakikaten roman kadınları arasında bile kısmetsiz bir kadındır; hiçbir tutkusu olmamıştır—kardeşi Murat dışında—. Eskişehir'in varlıklı, köklü ailelerinden birinin kızıdır. Murat doğduktan sonra pabucu dama atılmış, —bu nedenle olsa gerek— ayaklarını sürüyerek yürüyen, sessiz sakin, kardeşi ile bütün çocukluğunu enseste varan bir yakınlıkla yaşamış, annesinin güçlü karakteri altında ezilmiş, evini iyi idare etsin diye meslek lisesinde okutulmuş, annesi tarafından çalışmasına izin verilmemiş, ailede herkesin çabucak untabildiği, görmezden geldiği, yalnızca idare ettiği bir kızıdır.

### Başka Türü Bir Şey Benim İstedğim

Tabii kadınlar için yaşam yalnızca durgun ve tekdüze değildir, bir de erkek egemen sistemin baskıcılığı ve cinsiyetçi bakışı var. Peki, durgun, tekdüze, cinsiyetçi ve baskıcı yaşam roman kadınları için ne anlama geliyor? Yakup Kadri, yarattığı kadın kahramanın neler hissettiğini, zaman zaman, çok içten ve gerçekçi anlatıyor. Mesela bu yaşamın Seniha için bir mezar olduğunu çok vurucu cümlelerle ifade ediyor: “Bu ev, bazı günler, bazı saatler ona mezar gibi görünüyordu. Nefesi darlaşıyor ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak istiyordu” (28). Seniha'nın bu sıkıntı duygusuna sayfalar boyu tanık oluyoruz. Romanın daha 40. sayfasında anlatıcı bize, Seniha'nın aslında insanlarla iç içe olmaktan, yeni moda toplantı ve sosyalleşme usullerinden hiç de mutlu olmadığını anlatıyor. Romanda, tek arzusu zevk, sefa, heyecan duymak, süslenip püslenip yaşamak olan, bunun için de zengin koca arayan bir kadın olarak çizilen Seniha karakterinin neden aynı zamanda: “Seniha, iç sıkıntısından bitiyordu. Gönlü hiçbir şeyle avunamıyordu. Etrafındakilerin seslerinden, sözlerinden, kahkahalarından, daima aynı tarzda tekerrür eden seslerden artık usanmıştı. Bütün tanıdıklarından ayrı ayrı nefret ediyordu” (40) şeklinde hissettiğini anlamak mümkün değildir. İnsanın aklına ister istemez Seniha acaba başka şeyleri mi özlüyor, — mesela bir baltaya sap olmayı, kendi ayaklarının üzerinde durabilmeyi, bir özgürlük ve özgünlük alanının olması gibi, sorusu geliyor. Tıpkı Emma'da olduğu gibi. Ama Flaubert de Yakup Kadri de kadın karakterlerinin tutkulu hallerini bir eşiğe kadar taşıyor ve orada bırakıyorlar. Bu eşik, yazarların, kadınların dünyasını kavrayabilme yetisi eşiği olabilir mi? Kendi yarattıkları kadınlar, sorunun kadınlar için yaşamsal oluşunu pek açık ifade ediyorlar. Seniha, daha sonra kaçacağı Paris'ten yazdığı mektupta şöyle diyordu: “Zira bu arzu içimde kalmış olsaydı beni mutlaka zehirleyecekti. Bu muvakkat yokluğumu, ebedi bir ayrılışa tercih etmez misiniz? Zira orada kalmış olsaydım muhakkak intihar edecektim” (132).

Flaubert ise okuyucuya Emma'nın derin bir mutsuzluk içinde olduğunu anlatır.

Bu öyle yiyip içip, gezip tozup, yatıp kalkma mutsuzluğu değil gibidir: “Ancak belli bir toprakta yetişip başka topraklarda boy atamayan bitki gibi, kendi mutluluğunu da yeryüzünde ancak bazı yerler sağlayabilirmiş gibi geliyordu ona” (Flaubert 50).

O halde bu roman kadınlarının roman boyunca sık sık ayılıp bayılmaları, sürekli sıkılmaları, kadınlar için doğal olarak görülen, bu tekdüze yaşamın verdiği bir sıkıntı olarak algılanıp hafife alınabilir mi? Emma’ninkiler mesela: “Sık sık baygınlıklar geçiriyordu. Hatta bir gün, kan tükürdü, Charles kaygılanıp çevresinde dört dönmeye başlayınca, ‘Adam sen de’ diye karşılık verdi. ‘Ne çıkar?’” (128).

“Ne çıkar?” diyerek Emma ne anlatmaya çalışıyor acaba? Bu bir imdat çağrısı olabilir mi? Mesela böyle giderse ölüm ya da yaşam fark etmez olacak benim için, diyor olabilir mi? Bunun için de her şeyden vazgeçmeye başlayabilir ve bu da ölümle eş anlama gelebilir mi?

Müziği bıraktı. Ne diye çalacaktı? Kim dinleyecekti? Mademki hiçbir zaman kısa kollu, kadife bir giysi giyip bir Erard piyanosu üzerinde, bir konserde, fildişi tuşlara hafif parmaklarıyla dokunamayacak, mademki çevresinde meltem gibi bir coşkunluk mırıltısı duyamayacaktı, çalışıp da kendini yorması yersizdi. Resim kartonlarını, nakışlarını dolaba attı. Neye yarar? Neye yarar? Dikiş onu sinirlendiriyordu. (70-71)

### Ahh Bir de Yerimiz ve Yenimiz Dar Olmasa...

Jane Eyre’in yaşamı sıkıntılarla doludur. Kendisinden başka türlü bir çocuk olmasını bekleyen yengesinden ve kuzenlerinden kurtulmak için önce kızlar okuluna gider, öğrenciliği bittikten sonra da aynı okulda öğretmen olarak kalır. Bir süre sonra oradan da gitmek ister. Çünkü:

Sekiz yılın alışagelmış düzeninden yarım günde bıkmıştım. Özgürlük istiyordum, nefesim kesilircesine! Özgürlüğüme kavuşmak için dudaklarımdan bir dua koptu, esen hafif rüzgârla dağılıp gitti. Bu sefer daha alçakgönüllü bir istekte bulundum; değişiklik, heyecan istedim. Bu dua da boşluğa karıştı. Yarı çılgın bir halde: “Tanrı’mı!” diye bağırdım ‘Öyleyse şimdikinden başka, yeni bir kölelik *bağışla* bana!’ (88)

Yazar kadın olunca, yukarıda erkek yazarlar için sözünü ettiğimiz o eşikten eser kalmıyor. Fakat bu kez, yeni bir eşik, kadınlara tanınan hakların sınırlılığının yarattığı öz denetim, devreye giriyor ve Bronte, Jane Eyre için istediği “nefesi kesilircesine özgürlükten” vazgeçip “yeni bir köleliğin” bağışlanmasına razı oluyor.

Yirminci yüzyıl Türkiye’sinde de olsa, Türkiye’de yaşayan bir kadın için, eşik aşma mücadelesi, daha beşikte başladığından olsa gerek ki, Sevgi Soysal kadın yazar olarak bütün eşikleri aşıyor ve emzikli kadın Tante Rosa’sını, ona dayatılan erkek egemen

hayattan alıp daha geniş bir hayat olduğunu bilerek, arkasından su bile dökmeden, yola salıyor. Tante Rosa'nın gidişini biz şöyle öğreniyoruz:

Tante Rosa kiliseden dönen kalabalığı seyretti. Dışarıda kar yağıyordu. Çocuklarsa kartopu oynayarak önden geliyorlardı. Bir kartopu uçup Tante Rosa'nın camını kırdı. İçeriye ayaz doldu, kar doldu, kiliseden dönen kocasının varlığı doldu, çocuk emeceği kadar emmişti memeden, uyudu. Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa'nın kocasına baktılar. Tante Rosa'nın kocası hiçbir şey duymadı, evdeki kaz kızartmasını düşünüyordu, her pazar sabahı yenen kaz kızartmasını ve elma pastasını, sıcak kahveyi. (34)

Orlando ise aşkın kara yüzünden kaçmak için gider. Henüz erkek olarak görüldüğünden Kral Charles'dan kendisini Olağanüstü Büyükelçi sıfatıyla İstanbul'a göndermesini rica eder (83). Orlando'nun İstanbul'da dükalık tacını giydiği gün, yerli halk ayaklanır, Orlando'nun da erkekten kadına yolculuğu tamamlanır, Orlando günlerce süren uykusundan kadın olarak uyanır. Orlando'nun yazarı Virginia Woolf'a, yani Orlando'ya erkek bedeninin içinde sıkışıp kalmak, erkek ruhunun gidebildiği yere kadar gidebilmek tekdüze ve sıkıcı gelmiş olmalı.

### Don Kişotlara Hayatın Yolları Emma'lara Arsenikler

Roman kadınlarının yaşamlarının tekdüzeliği, boğuculuğu, onların sınırsız hayal güçleri ile asla boy ölçüşemezdi. Gündelik yaşamın bunalımlarından, başka yaşamları, başka insanları başka şehirleri hayal ederek kurtulabilirlerdi ki Emma da Seniha da bunu çok iyi yapıyorlardı.

Seniha: "Fransızca 'Nereye Kaçmalı' sözü dilinde daima nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Taa on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı" (28).

Emma: "Bir Paris haritası satın aldı, parmağının ucu haritanın üzerinde, başkentte, gezintilere çıkıyordu. Bulvarlardan geçiyor, her köşede, sokak sıraları arasında, evleri gösteren ak kareler önünde duruyordu. Paris okyanuslardan da genişti, kor kırmızısı bir hava içinde ışıldıyordu Emma'nın gözlerinde... Hem ölmek, hem de Paris'te yaşamak istiyordu" (65-68).

Paris yalnızca bir kadın olan Emma'ya ölüm kadar bile yakın gözükmemektedir. Öyle ya her insan bir gün ölümü tadacaktır. Ya her kadın, isterse Paris'e gitmiş olmayı, bir gün tadabilir mi?

Evet, bu kadar tutkuyla kaçmaktan, başka yerlere gitmekten, başka hayatlardan söz eden bu kadınlar için gitmek neden bu kadar zordu? Oysa erkekler için gitmenin hiç

de zor olmadığını biliyoruz. Öyle ya “Don Kişot, önünde alabildiğine açılan bir dünyaya doğru yola çıkmıştı. Bu dünyaya özgürce girebilir ve ne zaman isterse evine dönebilirdi” (Kundera 20).

Oysa “Emma Bovary için ufuk o kadar daralır ki, bir bahçeyi çevreleyen bir çite benzer. Maceralar çitin öte yanındadır ve özlem dayanılmazdır. Günlük hayatın sıkıcılığı içinde hayaller ve düşler önem kazanır. Dış dünyanın kaybedilen sonsuzluğunun yerini ruhun sonsuzluğu alır” (Kundera 20).

Yukarıdaki saptamaları, Milan Kundera, “roman, tarih denen trene binmiştir” diyebilmek için yapıyor. Yani Don Kişot ile Emma arasındaki fark yalnızca zamana ilişkin olarak gösterilir bu tespit; bu iki karşıt durumun, roman karakterlerinin cinsiyetleri ile bir ilgisi yoktur. Oysa biz biliyoruz ki Don Kişot bir kadın değildir ve kadın olamazdı, yoksa olabilir miydi?

Emma’nın ve Seniha’nın çevresindeki erkekler çok kolaylıkla istedikleri yerlere gitmektedirler. Flaubert, romanın başından itibaren genç noter kâtibi Leon ile Emma benzerliğini vurgulayarak ve Leon’u Emma’nın romanın başından beri delicesine arzuladığı Paris’e çok rahat bir biçimde, üstelik hukuk okumak, kendini bambaşka bir yaşama katmak için gönderirken Emma’nın trajedisinin altını bir kez daha çiziyordu.

Seniha, sonunda Paris’e gitme arzusunu kaçarak da olsa gerçekleştiriyor. Ancak oralarda kalması mümkün olmuyor. Oysa kardeşi Cemil de, sevgilisi Faik Bey de kendilerine verilen bir görevde çalışarak yurtdışında yaşamlarını sürdürebiliyorlar.

Adalet Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* adlı romanında Kısmet’in yaşamının en önemli iki insanı; kardeşi Murat ve sevgilisi Ufuk, İstanbul’da yaşamaktadırlar. Oysa Kısmet, ölüm döşeğindeki dedesinin yatağının yanından ayrılamamakta, annesinden izin almadan odadan dışarı çıkıp aşağı kattaki evine bile gidememekte.

Kızı, o kadar kararlı konuştuğu halde, hâlâ odadan çıkıp gitmemiştir. Kapının eşiğinde dikilmiş, kendisine bakıp duruyordu. Her yanından bir çaresizlik akıyor. Bir kısıtılmışlık: Dedesinin ancak iki damlacık idrar çıkarabilmiş olmasından duyduğu çaresizlik. Başka bir şey değil. Yoksa işte, aynı Kısmet. Onun aynı kararsızlığı. (127)

## Bindim Bir Alamete Gidiyorum Kıyamete

Evlilik, babaevinde sıkıntı ile tanışan kadınlar için farklı bir yaşam umudu anlamına da gelebiliyor, Emma’da olduğu gibi. Flaubert, Emma’nın Charles Bovary ile evlenmeyi kabul etmesini şöyle anlatıyor:

Charles, Bertaux’ya ilk geldiği zaman, Emma öğreneceği hiçbir şey kalmadığını, artık hiçbir şey de duymayacağına göre, bütün düşlerinin yıkıldığını düşünüyordu. Ama yeni bir durumun tasası, belki de bu adamın varlığından doğan tedirginlik,

o zamana kadar şiirli göklerin parıltısı içinde pembe tüylü bir büyük kuş gibi durmuş olan şu eşsiz tutkuya kavuştuğuna sanmasına yetmişti. (50)

Yeni bir şey öğrenememe, artık hiçbir şey duyamama endişesi denizinde yüzen Emma "kaderin de ağlarını örmesi il" dul bir adam olarak çiftliğe gelip kendisiyle evlenmek isteyen Charles'ın evlenme teklifini kabul ederek "evlilik yılanına" sarılacaktır.

Emma'nın düğünü için kurduğu düşlerin hiçbirisi gerçekleşmediği, düğünü tam bir köy düğünü olarak yapıldığı gibi, evliliği de eski günlerini aratacak sıkıcılıkta geçecektir. Çünkü Flaubert'in, romanı Charles Bovary ile başlatarak biz okuyucuya anlattığı, "zavallı" Emma'nın evlendikten kısa bir süre sonra anlayacağı gibi, Emma'nın kocası, bir kadını heyecandan heyecana, zevkten zevke, bilgiden bilgiye sürükleyecek yaradılıştaki biri değildir. "Charles'ın konuşması bir sokak kaldırımı gibi dümdüzdü, bayağı kılıkklar içinde, bir heyecan bir kahkaha, bir düş uyandırmadan geçip giden, orta malı düşüncelerle doluydu" (51).

Ama yine de Emma, Charles'dan umudunu kesmekte hiç acele etmiyordu ve bekliyordu:

Bulutlar gibi görünüm değiştiren, yel gibi dönen bu kavranılmaz, tutulmaz huzursuzluğu nasıl anlatmalıydı? Gerekli sözleri bulamıyordu, gerekli fırsattan, ataklıktan da yoksundu. Ama ona öyle geliyordu ki, Charles bunu bir istese, akıl edebilseydi, gözleri bir kez olsun düşüncesiyle karşılaşırdı, sözcükler birdenbire kopuvereceklerdi yüreğinden, el değince düşüveren yemişler gibi. Ama yaşamlarının içli dışlılığı arttıkça, içten bir kopuş oluyor, onu Charles'dan çözüyordu. (51)

Evliliğini kurtarmak, "aşkı artırmak" için Emma yine de mücadele ediyor, "okuyarak iyi diye bellediği kuramlar öğreniyor" ve bu kuramları uygulamaya girişiyor. "Bahçede, ay ışığında ezbere bildiği bütün tutkulu şiirleri okuyor, içini çeke çeke, hüznü adagio'lar söylüyordu ona; ama başladığı zaman ne kadar sakinse, bitirdikten sonra da öyleydi. Charles da ne coşmuşa benziyor, ne de aşkı artar gibi oluyordu" (53).

Bu arada, Emma'nın romanlar okuyarak evliliği için hep zararlı şeyleri değil yararlı kimi "kuramları" da öğrendiğini görüyoruz. Ayrıca, yukarıda sözü edilen "kuram" ve uygulamaların, günümüzde de geçerli olduğu ve sık sık kimi kadın dergilerinde yer aldığı da belki dikkatinizi çekmiştir.

Kismet ise gitmeyi, ilk olarak intiharla gerçekleştirmeye kalkmış, 17 yaşında iken tentürdiyot içmiş, ancak geri döndürülmüş. Orhan'la evliliği, "mahalle baskısı" sonucu gerçekleşmiş bir evliktir. Ufuk'la, kızlığına halel getirmeden, birlikte olan Kismet, Eskişehir gibi bir yerde tanınmış bir ailenin kızı olarak birtakım dedikodulara ve mahalle baskısına maruz kalıyor. Yine aynı şey oluyor, babaevinin ve çevrenin yarattığı baskıdan kurtulmak için Orhan'la evlenmeyi kabul ediyor. Kismet evlendiği gece kocası Orhan'la yüz yüze gelir. Anlatıcı, gerdek gecesinde yaşananları şöyle anlatır: "Orhan'a öfkelenmemişti bile. Hiçbir iç

kırıklığı duyamamıştı. Tuzla buz olmuş bir yüreğin, ondan öteye kınlamayacağını bilmişti. ‘Bir yıl çocuk yapmayacağız, hakkındaki söylentiler yanlış çıkana... çıkana kadar...’ Orhan’a acımişti galiba” (267).

Kismet-Ufuk birlikteliğine “bu birliktelik, Kismet evli iken de sürmüş olsa da” romanda pek bir şans verilmemiştir. Bu, Ufuk’un bedenini ve ufkunun olanaklarını sürekli aşmaya çalışan biri olarak, Kismet’in ise hiçbir şeyi tutkuyla yapmayan, istemeyen biri olarak sunulmasından kaynaklanıyor olabilir. Kismet bu kez İstanbul’a gidecek gibi duruyor. Biletini almış, Eskişehir Garı’nda tren bekliyor. Artık gidiyor. “Ayaklarını sürüyerek” sürdürdüğü yaşamından yeni bir yaşama doğru yola çıkıyor. Öncesinde kocasından ayrılmaya karar vermiş, avukatın ayrılma gerekçesini sorması üzerine:

Başkasını seviyorum” diyebilmiş. Genç avukata böyle söylemişti. Sesi, asıl o zaman çok kesin çıkmıştı, yaşamındaki bu kesin, keskin dönemeç sırasında Ufuk bir an bile aklından geçmemişken, kararlı bir biçimde, işte böyle, kendini uçurumdan aşağı bırakıvermişti. Öç alır gibi. Kocasının aylarca içine girmeyişi [...] kız çıktığını ben biliyorum, ama koca kent... [...] Genç avukata bunları söyleyemezdi ki ‘Başkasını seviyorum. (119)

Seniha’nın okuduğu kitaplar arasında Madam Bovary’nin de olduğunu Yakup Kadri’den öğreniyoruz. Seniha, Emma’nın kaderinden kendisine bir ders çıkarmış olsa gerek ki evlenilecek adam ile eğlenilecek adam ayrımı yapıyor: “Faik’le evlenmek mi? Asla!” diyor (110). Seniha evlilik anlayışının ne olduğunu şöyle anlatıyor: “Sevilen adam, bizi çağıran seslerden biridir; fakat hayat yoldaşı bizi o seslere doğru götüren kimsedir; bu kimse kâh önümüzden, kâh arkamızdan yürür, bizi birtakım kazalardan siyanet eder (korur), ettiğimiz hataları tamire çalışır, masraflarımızı öder” (111).

Sıkıntıdan kurtulmak için girilen evlilik yolu, sıkıntıları hem çeşitlendirmiş hem de büyümüştür. Yukarıda da görüldüğü gibi evlilikte mutluluğu bulmak, Charles ile yola devam edebilmek için gayret de eden Emma’nın, kaldırım gibi dümdüz Charles’da yaratamadığı pürüzler, Bovary çiftinin evliliğinin temeline Rodolphe ve Leon aşkı pürüzleri olarak otururmuştur.

Emma bu kez de Rodolphe ve Leon aşk treni ile gidebilmeyi başarmaya çalışmış ancak her iki aşkın sonucu da hüsrana olmuştur.

## Kadınlar, Yazarlar, Hayaller ve Tüm Gerçekler...

Bu yazı “tekmili birden beş paraya” diye sürdürülemez mi? Sözün büyüüne kapılmak böyle bir şey olsa gerek; insanın yapmadığı bir filmi sunması! (Bu “insan” sözcüğü de kastettiği kitle bakımından şaibelidir onun için kadın demeli artık). Ama bu kadının, hayal kuramayacağını, bu hayalini evirip çevirip zamanla olgunlaştıramayacağını;

bunu daha daha ileride bir makaleye, ya da bir kitaba, ya da bir piyano senfonisine, bir şiire, işte söylüyorum bir filme dönüştüremeyeceğini kim söyleyebilir ki? Öyle ya Charlotte Bronte, Jane Eyre’de bir “ikinci ben” Bertha’yı hayal edip tavanarasına saklamasaydı, Virginia Woolf, Orlando’yu üç yüz yıl dolaştırmasaydı, Sevgi Soysal, Tante Rosa’ya dünyaya kevgirin deliklerinden değil de dosdoğru bakmayı yakıştırmasaydı, kadınlar nasıl “dile gelirdi” değil mi? Şimdi buradan “Bovarizm” gelelim, Emma’nın ilham ettiği Bovarizm, Emmaizm neden değil acaba? Aaa tamam! Hiçbir olumlu anlam içermemeli...

Bovarizm kavramının çıkışı: Jules de Gauliter 1892’de Madame Bovary’den (gençliğinde okuduğu romanlar yüzünden “iç”sizleşen Emma Bovary’den ) hareketle yazdığı denemelerinde bovarizmi bir içsel telkin eksikliği, kişinin dış çevresinin telkinine boyun eğmesi” olarak tanımlar. Zamanla bir edebi terime dönüşen kavram, kişinin (yazarın ya da kahramanın ) kendisi ile ilgili sahte bir tasarım geliştirmesini, kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimi i anlatır. (Gürbilek 279)

Özetle iddia şu ki: Romanlar, roman kadınlarının canlarına okumuştur Bovary’yi romantik yalanlar öldürmüştür. Seniha’yı Madam Bovary’ler uçurumun kenarına getirmiştir, ne çok roman kadınının aklını karıştırmış, yüreğini bulandırmıştır:

‘Roman okuyan kadın’ bu alt- metne iç içe iki varsayım eşlik eder. Birincisi, roman okuru etkiler; onda arzu uyandırır, başkasının arzusunu, bir başkası olma arzusunu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle kadınları etkilemiştir, başkalarının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma arzusuna daha yatkındır kadınlar. (Gürbilek 285)

Sanki “Charles’ın konuşması bir sokak kaldırmı gibi dümdüz değilmiş gibi, Emma özlemine giderecek seyahatlere çıkabilir, tutkusunu dindirecek bir uğraş, bir amaç; mesela doktor olup hayatını hastalarına adayabilirmiş, ya da hukuk okumaya Paris’e gidebilirmiş, ya da, kısa kollu kadife elbisesiyle, kendisini dinlemeye gelenlere piyano çalabilirmiş gibi, “Özlemlerini düşsel bir biçimde doyurmaya çalışarak Balzac’ı, George Sand’ı okudu. Kitabını sofraya bile getiriyor, Charles konuşarak yemeğini yerken, o sayfaları çeviriyordu” (66) durumlarına ne gerek var? Seniha, bütün hazlarında, zevklerinde, keder ve heyecanlarında yalnız kalabilir, tamamıyla benliğini muhafaza edebilirmiş gibi, “Gyp’in romanlarındaki serbest tavrılı, yarı oğlan, yarı kadın genç kızları, üzerlerinde ruhunu biçtiği modeller” (17) yapması ne büyük ruhsuzluktur!

Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur” başlıklı makalesinde, erkek yazarların, kadın okurların eline birer kitap tutuşturmasının ve onların bu romanlardan etkilendiğini gösterme gayretlerinin aslında yazarların kendi öncüllerinden etkilenme kaygısı anlamına geldiğini belirtiyor. Flaubert “Madam Bovary benim” diyerek bunu da kastetmiş olabilir mi?

Bir diğer üzerinde durulabilecek konu da kadınların hayallere dalmasına neden olan şeylerin, yalnızca romanlar gibi hayal ürünü şeyler olup olmadığı konusudur. Roman kadınlarından Jane Eyre'e bakacak olursak:

Gözlerimi kitabıma çevirdim gene; Bewick'in İngiltere Kuşlarının Tarihçesi'ydi. Bu kitabın metni beni genellikle pek sarmazdı, ama başlangıçta birtakım sayfalar vardı ki o çocuk yaşında bile okumadan pek geçemezdim. Bunlar deniz kuşlarının yaşadıkları yerleri... Norveç kıyılarını anlatan bölümlerdi. Lapland, Sibirya, Spitzbergen, Nova Zembla, İzlanda, Grönland gibi yerlerin ıssız kıyılarını anlatan bölümlere de göz atmaktan edemezdim. (10-11)

Neredeyse her türlü yazılı kaynak, Emma'ya bakacak olursak eğer, hayatın her anı kadınlara hayal kurma ve gitme ilhamı verir.

Geceleri balık satıcıları, arabalarının içinde, Marjolaine'i söyleyerek pencerenin altından geçtiler mi uyanıyordu, demirli tekerleklerin köyden çıkar çıkmaz toprakta zayıflamaya başlayan gürültüsünü dinliyordu. "Yarın orada olacaklar" diye söyleniyordu. Onların ardından gidiyordu düşüncesinde; tepelerden inip çıkıyor, köylerden geçiyor, ay ışığının altında, büyük yolda kayıp gidiyordu. (65)

Seniha'nın deyişimiyle nasıl ki "sevilen adam kadınları çağıran seslerden biri ise" bir diğer ses de romanlar olabilir elbet. Kadınlar yine gündelik yaşamın boğuntusundan hayaller dünyasına, romanlar aracılığıyla kaçıyor olabilirler, ama kadınların romanlara kaçışlarının nedeni de kadınlara reva görülen erkek egemen yaşam tarzı değil midir? Bu bağlamda yukarıdaki Bovarizm tanımında yer alan "bir içsel telkin eksikliği, kişinin dış çevresinin telkinine boyun eğmesi" tanımlaması son derece dikkat çekici. (Hele bu, "gençliğinde okuduğu romanlar yüzünden "iç"sizleşen" cümlesi, sayfalar boyunca Emma'nın içinden geçenleri inceden inceye okuyan ben kadının "iç"ine oturuyor). Bu tanımın, Emma Bovary'den esinlenerek yapılması da tanımı daha bir enteresan kılıyor. Çünkü Gustave Flaubert, Emma Bovary'yi yaratırken, romanın başından sonuna öylesine güçlü kalem oynatmış ve öylesine derinlikli bir Emma Bovary portresi çizmiştir ki, Emma'nın iç dünyasında, kımıldayan tek bir yaprağın bile neden kımıldadığını, nasıl kımıldadığını, bu kımıldanışın nelere yol açtığını, saniye saniye izleyebiliyoruz. Örneğin; Emma içinden gelen, başka bir hayat arzusunu bastırmak, gidişinin önüne geçmek için, kendini dine verip kiliseye yöneliyor, evinin işleyişine tüm dikkatini veriyor hatta Charles'ın başarılı olabilmesi için onunla birlikte cerrahlık bile yapıyor. Bunları birer "iç telkin" olarak almamak mümkün mü? Dış telkine gelince: Dış telkin, Emma'nın gittiği balo, yaşadığı ülkenin başkenti olan Paris, aşk elmaları kılığında ortaya çıkan Rodolphe ve Leon, içinde oyunların, dansların, eğlencelerin, başıboş gezmelerin, romanların, tutkuların, heyecanların olduğu koca bir hayat olsa gerek.

Yukarıda Emma'nın etkisinde kaldığı "dış telkin"i açtık, bir de Emma'nın maruz



kaldığı “dış telkin” var. O da, taşrada bir doktorun karısı olarak yaşayıp bir kadın olarak hiçbir hayali olmadan, “iç”inde hiçbir yaprağın kımıldamasına izin vermeden, tıpkı Charles’ın ilk karısı, birinci Madam Bovary olan Heloise gibi: “Of, Allahım! dedi kadın bu sırada, göğüs geçirdi, bayıldı. Ölmüştü! Ne tuhaf!” (33) diyerek öylece ölüp gitmesini söyleyen “dış telkin!”

Bovarizm’i “Kaldırım gibi dümdüz erkekleri ve onların dayattığı hayatı, insanileştirmeye çalışırken, bir yandan da kendi insanlıklarını yitirmemeye çabalayan, kadınların verdiği mücadele,” diye de tanımlasak nasıl olur acaba?

Peki, kadınların, hayal dünyasında yaşama hallerini erkek yazarlar neden bu denli sorun ediniyorlar?

Aslında sorun, kadınlar hayal kurdukları için çıkmıyor. Ne Emma’nın kurduğu Paris düşleri, ne de Seniha’nın içinden geçirdiği “kendi hayatımı yaşayacağım” arzuları, kimsenin ne farkında ne de umurunda olduğu bir durumdur. Hatta bu farkında ve umurunda olmama halleri, yani erkeklerin kadının gerçeğinden bu denli uzak oluşu, bir yandan da, bu kadınların hayal dünyalarına sığınmalarına, hayal dünyalarını, kendilerine hayat yapmalarına daha çok neden oluyor. Yani asıl sorun, kadınlar bütünde bu hayalleri gerçek hayat kılmaya çalıştığında ortaya çıkıyor. Simone de Beauvoir bu durumu şöyle anlatıyor:

Kadınlar hem erkek dünyasında yaşamakta, hem de bu dünyayı yadsıyan bir küre içine kapanmaktadırlar; ve tabii bu küreye kapanıp erkek dünyası tarafından kuşatıldıktan sonra, hiçbir yere rahatça yerleşememektedirler. Boyun eğişlerinin altında hep bir yadsıyış, yadsıyışlarının altında da hep bir kabullenme gizlidir; bu bakımdan, tutumları genç kızinkine yakındır; ama bu tutumu sürdürmek çok daha zordur; çünkü yetişkin kadın yaşamını bir takım simgeler aracılığıyla düşlemekle yetinmeyip, yaşamak zorundadır. (8)

Seniha eğer odasında günün mesela on iki saati oturup karşısındaki duvara bakarak hayalden hayale koşsa, hatta uykuya dalıp bir de düş görse, ne sakıncası olabilir ki, yeter ki dedesi Naim Efendi’ye söylediği şu sözler olmasaydı:

Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey içinde doğup büyüdüğüm hapishanenin dışında, gürültülü, geniş, aydınlık, acayıp, hazin, neşeli, düz, yılankavî, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana gel diyor. Kendimi güç zaptediyorum. Fakat, bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birini doğru koşacağım. Mutlaka! (110)

Kadınların, erkek yazarlara dert oluşuna, Nurdan Gürbilek, bir de şöyle bir yorum getiriyor: “Medeniyet değiştiren bur toplumda modernliğin tehdit ettiği mahrem alanın uzantısı, cemaat ve ulusun manevi simgesi olarak görüldüğü için, yani “dışa” karşı

“içle” özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın” (285).

Gerçekten de, *Madam Bovary* ile Flaubert Romantik edebiyatla çok ustalıklı bir hesaplasmaya girişip gerçekçi edebiyatın nasıl olması gerektiğini, Romantizm ile ilgili endişelerini Emma Bovary ile diğer karakterler arasındaki durumlar ve çatışmalar üzerinden gösteriyor ve aynı zamanda kapitalizmin eleştirisini yapıyor. Yakup Kadri, 1922’de yayımladığı *Kıralık Konak*’ta, 1903–1918 yıllarını, bu yıllarda Batılılaşmanın etkisiyle ortaya çıkan çatışmaları, değişmeyi ve tabii ki yozlaşmanın sonuçlarını, Seniha üzerinden anlatıyor. Her iki romanda da ortak tema romantik edebiyatla hesaplama. Ancak Flaubert, Yakup Kadri’den farklı olarak gerçekliğin methiyesini yapmayıp bu gerçekliğin tüm ironisini ve çirkinliğini de gösteriyor. Böylece Flaubert, Emma Bovary’yi yermek yerine kapitalist sistem ve bunun yarattığı gerçekliklerin yergisini yapıyor. Oysa Yakup Kadri, Batılılaşmaya yönelttiği eleştirileri büyük çoğunlukla Seniha üzerinden kurup Seniha’yı, hatta tüm kadınları, öfkeli erkek ses tonuyla yerden yere vuruyor. Oysa “aynı Batılılaşma cereyanına tabii” baba Servet Bey, erkek kardeş Cemil Bey ve Sevgili Faik Bey’e sınırlı bir eleştiri getiriyor, hatta zaman zaman, özellikle Faik Bey’i Seniha’nın kurbanı olarak göstererek okuyucunun bu erkeğe şefkat ve sempati ile yaklaşmasını sağlamaya çalışıyor. Seniha ise romanlar okumuş, onlardan etkilenmiş ama aynı zamanda hep kendi kafasına göre hareket etmiştir. Bu durum da Yakup Kadri için bir kadında affedilmeyecek bir özelliktir. Bu nedenle Seniha ve tüm kadınlar için Yakup Kadri şöyle şeyler söyleyebilmektedir:

[B]u kız hep kafasıyla hareket eden bir kızdır; her hareketi bir hesap üzerinedir ve bence kadınların en müthişi işte böyledir; esasen insan olmayan bu mahluk, bir de akıl denen şeyle silahlandı mı, adeta dişli, tırnaklı bir canavar haline giriyor; kanınızla beslenmeye başlıyor ve tırnaklarını etinize geçirmek yegâne zevkini teşkil ediyor. (189)

Italo Calvino’ya göre “Edebiyat ürününün temelini oluşturan gerçeklik, birinci planda yazarın kendisidir, başka deyişle, yazarın geçmişi ve bugününü, bilinci ve bilinçsizliği, bilgisi ve vicdanı bu gerçekliğin öğeleridir (Calvino 44). O halde bu tespitten yola çıkarak şöyle diyebiliriz: Flaubert’in, on dokuzuncu yüzyıldaki ekonomik-sosyal ve siyasal dönüşüm ve bunun içinde kadının konumu ile ilgili bilinci ve vicdanı, *Madam Bovary* romanını yazmasını ve Emma Bovary karakterini “Madam Bovary benim” diyecek kadar içtenlikli yaratmasını sağlarken ondan yetmiş beş yıl sonra, yirminci yüzyılda, Yakup Kadri, sahip olduğu bilinç ve vicdanla, *Kıralık Konak* romanını yazıp Seniha karakterini yaratmıştır. Emma Bovary karakteri günümüzde de hatta giderek artan oranda canlıdır. Oysa Seniha için aynı şeyi söylemek maalesef mümkün görünmüyor. Seniha, yer yer bir karakter olarak belirse de Yakup Kadri’nin romanı ile vermek istediği mesajın bir ifadesel aracı olmaktan öteye gidemiyor. Yakup Kadri’nin mesajı da, erkek egemen bakış açısı ve

dille sarıp sarmalanmıştır. Virginia Woolf'un ifade ittiği "Cinsiyetini düşünmek yazı yazan herkes için öldürücü olacak" (Woolf, *Kendine Ait Oda* 117) düşüncesi, Yakup Kadri ve Seniha karakteri için gerçekleşmiştir.

Sevgi Soysal, kadın kahramanı Tante Rosa için yeni bir gerçeklik evreni tanımlıyor. Bu gerçeklikte, Tante Rosa (kadın), erkek egemen ideolojinin kadına dayattığı hayat biçimini kabullenmemiş, kendi yaptığı seçimlerin sonuçları ile kendi başına baş edebilen ve mutlaklaştırılmış değer yargılarına sahip olmayıp yaşamı kendine getirdiği zorluklarla ve olanaklarla yaşayabilen bir özne olarak yer alır. Bu anlamda da Tante Rosa'nın yaşadığı hiçbir şeyi gerçek dışı olarak karşılamıyoruz. O hep, çirkinlikleri tekrarlamaktansa enayi başlangıçlara koşturan bir kadındır. Kâh, "çiftlikte geçen yalnız günlerimi sevgiyle paylaşacak bir kadına... diye yazılan bir ilanın peşinden gider, kâh da evini, ucuza alıp pahalıya satmayı düşündüğü, şişme yataklarla doldurur, sonra da pansiyonerlerini onların üzerinde yatırır. Bütün bunları yaparken de ironik bir dil kullanır. Sanki Virginia Woolf aşağıdaki sözleri Carmichael'le birlikte Sevgi Soysal'ın da kulağına fısıldamıştır:

Carmichael'in kulağına eğilip, karşı cinsin boş gururuna "ya da daha az gücendirici bir sözcükle kendine özgü tuhaflıklarına diyelim" burukluk duymadan gülebilmeyi öğrenmelisin, diye mırıldandım. Çünkü başın arkasında, kişinin kendisinin hiçbir zaman göremeyeceği, bir şiling büyüklüğünde bir nokta vardır. Bir cinsin öteki cinse yapabileceği en iyi hizmetlerden biri budur: Başın arkasındaki bir şiling büyüklüğündeki noktayı betimlemek. (Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* 103-104)

Evet; Sevgi Soysal erkek egemen sistemin başının arkasındaki noktayı betimliyor ve o noktayla hesaplaşarak Tante Rosa'nın içinde yer aldığı kadınlık hallerini ortaya koyuyor.

Adalet Ağaoğlu'nun 12 Eylül'den sonra yazdığı, 12 Eylül'den kısa bir süre önce geçen *Üç Beş Kişi*'de çok çeşitli kadın karakterler ile karşılaşyoruz; Ağaoğlu her bir toplumsal, sınıfsal kesimi romanda yer alan karakterlerle simgelemiştir. Neval Rifatzade ile kızları Belgin ve Sermin, çöken Osmanlı aristokrasisini; Türkan Hanım'la Ferit Sakarya gelişen yerli sanayi kapitalizmini; Türkan Hanım ve Ferit Sakarya'nın Babası Emin Bey sanayi sermayesi karşısında çöken tarım ve ticaret sermayesini; Kardelen işçi sınıfını, temsil etmektedir. "Burada Murat ve Kismet'in bireysel yıkımlarının doğrudan bir siyasal ideolojik imleme yapmadığını söylemeliyiz" (Oktay 41). Eskişehir-İstanbul-Ankara hattında geçen roman, kahramanlarının, anımsadıklarının ve o an düşündüklerinin, iç konuşma ve hayal etme olarak verildiği ve okuyucuyu sürekli bir oldu-olmadı ikileminde sürükleyip götüren çok ustaca kotarılmış bir roman. Bu yazının kapsamı içinde ele aldığımız Kismet karakteri, İstanbul'daki erkek kardeşi Murat'a mektup yazarak geleceğini bildirir. Muratsa ertesi sabah İstanbul'da olacak Kismet'in gelişini haber vermek için Kismet'in eski sevgilisi

Ufuk'u aramaya çıkar. Murat'ın Ufuk'u aramaya çıkışıyla başlayan roman, Kısmet'in trenin hareket etmesi ve İstanbul'a gidişinin, yeni bir hayatın başlangıcı olmayacağı düşüncesi ve aşağıdaki sözleri ile sona erer:

Kısmet kapı camına anlını dayayıp dışarı baktı, bir an bekledi: Otuz üç yaşındayım. Vatandaşım. Özgürüm. Çok büyük soluk alıp verdi. İçinin bütünüyle boşaldığını duydu. Kendini tüy gibi gencecik, dışarının koyu karanlığını okşayan, en karanlık bir hazine; ana rahmi! Ayakkabıları hiç sıkıyor. Yüzünü tatlı bir serinlik okşuyor.

Dönüyor; geriye, çok gerilerdeki üç beş kişiye bağışlanmayı dileyen bir gülümsemeyle bakıyor. Okuduğum bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim! (310)

Adalet Ağaoğlu, Kısmet'in, kaçarak kurmak istediği yeni hayatının ancak ölümle olabileceğini söyleyerek, kadınlar için pek de "umutla" bitirmiyor romanını. Edebiyattaki gerçekçilik anlayışına da bir gönderme yaparak, tıpkı Flaubert'in, *Madam Bovary*'nin sonunda Emma'yı ve Charles'ı öldürüp kızlarını da fabrikaya işçi olarak gönderdiğinde yaptığı gibi, kadınların gitme arzularının, yıkımla sonuçlanacağı duygusunu veriyor. Tabii bunda romanın geçtiği "üç ölü, beş yaralı" atmosferinin etkisinin büyük olduğunu belirtmek gerek. Bu bağlamda da Calvino'nun şu cümleleri anımsanıyor ister istemez:

Dünyayı kavrayışın rengi, hemen hep çağın yazara sunduğu renktir, ama yalnızca bir arka plandır, bir görünümdür; önemli olan, bu çıkış noktası göz önünde bulundurularak, insandan ne istendiğidir, hangi güçlerin gündeme getirildiğidir. (44)

Charlotte Bronte'nin Jane Eyre'i, yeni bir yaşam kurmak için defalarca yollara düşüyor. Bir kadın olarak çağının ona sağlayabileceği özgürlüğün çok ilerisinde bir özgürlüğü talep ettiğinin farkında ve bunun gerilimini yaşıyor ve şu cümleyi kuruyor: "Bunları duyunca beni birçok suçlayan çıkacaktır" (80). Virginia Woolf ise Charlotte Bronte'nin Jane Eyre'e söylettiği bu cümlenin, Bronte için ne anlama geldiğini *Kendine Ait Oda*'da ele alıyor:

On ikinci bölümü açtım ve gözüme şu cümlecik ilişti: "İsteyen beni suçlasın." Charlotte Bronte'yi niçin suçluyorlardı acaba? Ve Jane Eyre'in Mrs. Fairfax jöle yaparken nasıl çatıya çıkıp çayırın üzerinden uzaklardaki görüntüye baktığını okudum ve sonra özlemine çektiği şeyleri —onu suçlamalarının nedeni de bunlardı— okudum.

Ve o sınırı aşabilecek, adını duyduğum ama hiç görmediğim yaşam dolu yerlere, hareketli dünyaya, kentlere dek uzanacak bir görebilme gücünün özlemine hissettim.

Beni kim suçlayabilir? Kuşkusuz birçokları ve bana doyumsuz diyeceklerdir. Elimde değildi; yerinde durmamazlık benim yaradılışımda vardı; kimi zaman

acı çektirecek ölçüde beni kıskırtıyordu...

İnsanların huzur içinde kanaatkar olmasını istemek boşuna: Devinime gereksinimleri var; bunu bulamadıklarında ne yapıp edip yaratacaklardır. Milyonlarca kişi benimkinden daha durgun bir yazgının kurbanı ve bu milyonlar kendi paylarına düşene karşı sessiz bir direnme içindeler. *İnsanların toprağa gömdükleri yaşam cevherinde kaç tane ayaklanmanın mayalandığını kimse bilmez.* Kadınların genelde çok sakin olmaları beklenir ama erkekler gibi kadınlar da hissederler, erkek kardeşleri gibi onlar da yeteneklerini geliştirmek, bir uygulama alanı bulmak isterler; erkeklerin de başına gelse ezilecekleri durgunluğun, çok katı bir sınırlandırmanın altında ezilirler. Ve daha çok ayrıcalığa sahip insan kardeşleri onlardan kendilerini muhallebi yapıp çorap örmeye, piyano çalıp çanta işlemeye vermelerini istemekle tutucu davranırlar. Geleneğin kendi cinsleri için gerekli gördüğünden daha çoğunu öğrenip daha çoğunu gerçekleştirmeyi seçtiklerinde, onlara gülmek ya da onları lanetlemek düşüncesizliktir.

Bu yalnızlığın içinde de Grace Pool'un kahkahasını az duymuyor değilim.

Ne yersiz bir ara diye düşündüm. Ansızın Grace Poole'la karşı karşıya kalmak üzüntü vericiydi. Süreklilik bozuluyordu. Kitabı *Pride and Prejudice*'in yanına koyarak, kişi bu kitabı yazan kadının Jane Austen'dan daha çok dehaya sahip olduğunu söyleyebilir, dedim; ama kişi yazdıklarını yeniden okuyup içindeki ani sıçrayışları, hiddeti saptayınca dehasını hiçbir zaman eksiksiz ve bütünüyle dile getiremeyeceğini anlıyor. Kitapları sakatlanmış ve çarpıtılmış olacaktır. Bilgece yazmak yerine aptalca yazacaktır. Kendine düşen yazgıyla çatışma içindedir. Genç yaşında yolundan alıkonmuş, engellenmiş olarak ölüp gitmemin dışında elinden ne gelebilir? (80)

Ve Bronte, *Jane Eyre* romanının sonunda, ikinci ben Berthe'yi öldürür ve Jane'i mürebbiye olarak çalıştığı evin sahibi Bay Rochester ile evlendirir. Böylece Jane'in suçlanmasına neden olan gitme arzusunun önüne de kesin bir biçimde geçilmiş olur.

Orlando'ya gelince! Virginia Woolf bu romanında, alaycı ve eğlenceli bir üslupla, sanat, edebiyat, yaşam, aşk, gerçeklik, bireyin karmaşıklığı, kadınlık ve erkeklik durumları vs. temalarını ele alır. Orlando'nun kadından erkeğe dönüşümü, kadınlık ve erkeklik durumunu sorgulamasını ve okuyucuya da sorgulatmasını sağlar. Orlando kadına dönüştükten sonra şunları söyler:

Ve bundan böyle, asla adamın birinin kafasını kırmayacağım, gözünün içine baka baka yalan söyleyemeyeceğim. ...başıma taç takamayacak... bir adamı idama mahkum edemeyecek, bir ordunun başına geçemeyecek... göğsüme yetmiş iki ayrı madalya takamayacağım. Bir kez İngiliz topraklarına ayak bastım mı, bütün yapabileceğim çay dağıtmak ve beylere çaylarını nasıl istediklerini sormak olacak. (108)

“Kadınlığın kara giysileri yoksulluk ve cahilliği kuşanmak daha iyi” diye düşündü, “dünyanın yönetimini ve düzenini başkalarına bırakmak; askeri hırslardan, güç sevdasından ve bütün diğer erkeksi tutkulardan arınmış olmak çok daha iyi; eğer insan böylece insancıl ruhun bildiği en yüce hazların dolu dolu tadına varabilecekse çok daha iyi” dedi ve çok duygulandığında hep yaptığı gibi sesini yükseltti, “*bu hazlar ki derin düşünce, yalnızlık ve aşk*” dedi (Woolf, *Orlando* 110).

Orlando’nun bu sözleri bu yazının da son sözleri olsun!

## KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet. *Üç Beş Kişi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Calvino, İtalo. *Yeni Bir Sayfa*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- De Beauvoir, Simone. *Kadın "İkinci Cins III" Bağımsızlığa Doğru*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, 1993.
- Flaubert, Gustave. *Madam Bovary*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Gürbilek, Nurdan. "Erkek Yazar Kadın Okur" *Kadınlar Dile Düşünce*. Der. Jale Parla-Sibel İrzık. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Kıralık Konak*. Yay. Haz. Bahriye Çeri. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Kundera, Milan. *Roman Sanatı*. Çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları, 2005.
- Oktay, Ahmet. "Üç Beş Kişi'de Sorunlar ve Sorular" *Anlatıların Aynası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- . *Orlando*. Çev. Seniha Akar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

## Güliz Özarslan

1974 Konya doğumludur İlk, orta ve lise eğitimini Konya'nın Ereğli ilçesinde tamamlar ODTÜ Felsefe Bölümü'nü bitirdikten sonra çalıştığı perakende sektöründe ne olmak is-te-me-di-ği-ni öğrenir ama varoluşun yanıtlanması gereken soruları peşini bırakmaz, bir yay burcu olarak kalan cevapları bulmayı kendisine görev bilerek Küçük Hanımefendi'nin Edebiyat Atölyesi'ne katılır. Bir yıl süren çok keyifli ve genişletici olduğuna inandığı okuma, düşünme ve paylaşımın ardından gelen sancılı yazım sürecini de atlattıktan sonra şimdi buradadır ve Flaubert sık sık rüyalarına girmektedir Özgürlüğünü kazandığı ilk günden itibaren, annesinin eteğine yapışıp "bana okusana" diyerek geçen yıllarının acısını çıkarmaya, şampuan şişeleri dâhil üzeri yazılı her şeyi okumaya çabalamakta, kitapların yanı sıra fotoğrafı, sinemayı, gezip tozmayı, pasta yapmayı, Tom Robins'i, kedisi Şeker'i ve yeni gözdesi yeğeni SukiSu'yu sevmekte, işten ayrıldığı tarihten beri Pazartesi günlerine bayılmaktadır



## Madam Bovary ya da Bir Kadının Kısa Tarihi

Edebiyat tarihinde, hakkında en çok tartışılan, çeşitli yönleriyle kitaplara, makalelere konu olan kadınlardan biri ve belki de en ünlüsüdür Emma Bovary. Romanın ve karakterinin üzerinden yürütülen tartışmalar, yayımlandığı tarihlerde başlar. Gustave Flaubert'in gerçekçilik kaygısı, romanı, çağının alıştığı ahlaki kalıplardan ve yol göstericilikten yoksun bırakmıştır, hikâyeden çıkarılması gereken ders muğlaktır ve bu durum romanın yargılanmasına neden olur.

1857'nin başında görülen davada İmparatorluk avukatı Mösyö Ernest Pinard, Madame Bovary aleyhindeki iddianamesinde, edebiyatın sahip olduğuna inandığı toplumsal role güvenle yaslanarak, yazarı ahlâki ve dini değerlere tecavüz etmekle suçluyordu [...] Pinard, Madame Bovary karakterini baştan sona günahkâr, edepsiz bulur. Yazar ise temelde ona müdahale etmediği için, mesela romana ona hükmedecek tek bir kahraman koymadığı için suçludur (Ozen "Ahlak ve ")

Bu ifadeler on dokuzuncu yüzyıl Fransı'sında, kadının içinde bulunduğu durumu yansıtır. Anayasa ve ardından 1826'da çıkan kanunla (Beauvoir 126) boşanmanın yasaklandığı bu dönemde evlilik, tüm hakların erkeğe verildiği yasal bir anlaşmadır. Kadının kendi malı, hatta çocukları üzerinde söz hakkı yoktur, kamu yaşamında rol alamaz ve ekonomik özgürlüğe sahip değildir. Sorumluluğu evişleri ve çocukların bakımıyla sınırlandırılmıştır, aldığı eğitim de onu bu rollerine hazırlama amacı taşır. Fiziksel ve zihinsel açıdan yetersiz, ahlaki yönden zayıf görüldüğünden toplum içindeki konumu kilise ve devlet tarafından bir çerçeveye oturtulan kadın, evlenmeden önce babasının,

evlendikten sonra ise kocasının sıkı gözetimi altında güvenceye alınır. Avukat Pinard'ın *Madam Bovary*'ye karşı hazırladığı suçlamanın temelinde de benzer fikirler vardır:

Mösyö Flaubert'in romanlarını kim okuyor? Ekonomi-politikle, ekonomi-sosyalle uğraşan erkekler mi? Hayır! Madame Bovary'nin hafif sayfaları daha da hafif ellere, genç kızların, bazen evli kadınların ellerine düşüyor. Bu durumda hayal gücünün cazibesine kapıldıklarında ve bu yüreklerine dek indiğinde, yürekleri duygularına hitap ettiğinde, soğukkanlı bir mantığın duyuları ve duyguları yoldan çıkmaktan koruyabileceğini mi sanıyorsunuz? (aktaran Ozen "Ahlak ve..." )

Pinard'ın korkusu yersiz değildir. On dokuzuncu yüzyıla kadar seçkin bir azınlığın tekelinde olan okuma materyalleri, devrimden sonra uyanan politik bilinçle, bilgi almanın ve düşünceleri yaymanın aracı haline gelmiştir. Endüstrideki hızlı ilerleme ve basım araçlarındaki yenilikler de maliyetlerin düşmesini, üretimin artmasını ve dolayısıyla yeni pazar arayışlarını tetikler. Kadınların eğitim görmesini gereksiz bulan Napolyon'a rağmen, burjuva sınıfı için, kadınların, dini eğitim ile en azından okuma-yazma bilip ahlaki değerleri öğrenmeleri ve terbiye almalarının, yapacakları "iyi" bir evliliğin ön şartı olması, bunun yanı sıra temelleri atılan yeni devletin ilkokulu zorunlu hale getirmesi, kadın okuryazar sayısını arttırırken altsınıfların özellikle de kadınların potansiyel edebiyat tüketicisi olarak görülmesine neden olur. Hareket imkânları, geleneklerin etkisiyle kısıtlanmış orta sınıf kadını için tek uğraş okumak gibi görünmektedir. Sansür bu noktada devreye girer, ataerkil yapının ve sosyal dengenin korunması gerekliliğiyle, bilginin sağlayacağı güç denetlenmeli, toplumsal huzurun devamı için edebiyat baskın söylemin yargılarını destekleyici biçimde kullanılmalıdır. Bu amaçla yayımlanan süreli dergiler ve magazinler "ideal kadın" imajını güçlendiren, aşkın ve duygusal beklentilerin, kadın ve ailesi üzerindeki yıkıcı sonuçlarını gösteren ibret verici hikâyeler anlatma görevini üstlenirken, diğer okuma materyalleri üzerinde sıkı denetim uygulanır. Romanların, özellikle aşk romanlarının, duygusal yönden zayıf oldukları öngörülen kadınların ahlakını bozacağı düşünüldüğünden dikkatle incelendikten sonra kadın okuyucuya sunulmaları gereklidir. Buna neden olarak "bilimsel" bazı gerekçeler ileri sürülür. Kate Flint'in *The Woman Reader*<sup>1</sup> kitabında belirttiği gibi on dokuzuncu yüzyılda kadın ve erkeğin fiziksel farklılığının, doğuştan gelen zihinsel özellikleri belirlediğine inanılıyordu. Kadınların daha duygusal oldukları hakkındaki geleneksel düşüncüyü bilimsel olarak inceleyen Alexander Walker'a göre, duygusal algılarımızı edindiğimiz organlar beynin ön kısmında yer alır ve bu organlar kadınlarda daha geniştir. Alexander Walker'ın kaydettiği ölçümler, kadınların alınlarının, erkeklerinkinden daha geniş olduğunu göstermektedir ki bu nedenle kafatasının arka bölümünde gerçekleşen akıl yürütme/düşünme becerisi için kadınların

<sup>1</sup> Metinde kullanılan İngilizce kaynakların çevirileri bana aittir

beyninde daha az yer kalmış olmalıdır, bu anatomik farklılığın sonuçlarına göre kadınlar aşırı derecede duygusaldır ve birçok algı tarafından güçlü şekilde etkilenmektedir (Flint 54). Bu tür “bilimsel” kanıtlar doğal olarak felsefi düşünceyi de harekete geçirir. Simone de Beauvoir, *Kadın, Genç Kızlık Çağı*, adlı kitabında dönemin düşünürlerinden Auguste Comte’un bu konudaki fikirlerine yer verir:

Auguste Comte da cinsler arasında ayırım yapılmasını savunur; iki cins arasında “onları, hele insan soyunda, birbirinden ayıran temel bedensel ve ahlaksal ayrılıklar vardır” der. Dişilik, kadını insan soyunun yetkin örneğinden” ırak düşüren bir çeşit “sürekli çocukluk” gibidir. Bu biyolojik çocuksuluk zekâ zayıflığı biçiminde dışa vurur; tepeden tırnağa duygu olan bu varlığa düşen görev eşlik ve ev kadınlığıdır, erkeklerle yarışamaz o: “ne yönetim ne de eğitim ona göredir. (127)

On dokuzuncu yüzyılda kadın okur, sadece siyasetin, bilimin, edebiyatın ya da sosyal bilimlerin konusu değildir ve görsel sanatlar da bu imajı sıklıkla kullanır. Kate Flint, kitabında bu konuya da yer verir. Yazara göre, özellikle Dante Gabriel Rossetti’nin “The Girlhood of Mary Virgin” ve “Paolo and Francesca da Rimini” tabloları dönemin kadın okura bakışını yansıtmaktadır. Kadın ya onaylanmış bilgiye erişimi yoluyla geliştirilecek ve eğitilecektir ya da yasaklanmış olanları okuyarak kendi düşüşüne neden olacaktır (Flint 18).

Flaubert’in *Madam Bovary* romanı, bu düşünüşün en bilinen örneğidir. Romanın, gerçekçi yapısı ile on dokuzuncu yüzyılda toplumun genel olarak kadına, özelde ise kadın okura bakışını, kadınların ne okuduğunu, neden okuduğunu, okumasının sonuçlarını ve bir yazar olarak Flaubert’in görüşünü anlamamızda bize yardımcı olacağını düşünüyorum.

### “Hayatım Romans”: *Madam Bovary*

Romanın ismi, kocasının soyadını almasıyla, kadının, sosyal statüsünün ve kimliğinin belirleyici unsurunun evlilik kurumu ve evlendiği kişi olduğunu ve Flaubert’in bu seçimi, kadının, toplumdaki ikincil yerini vurgulamak için yaptığı yönündeki yorum, “Madam Bovary! Herkes size bu isimle hitap ediyor! Fakat aslında bu sizin isminiz değil, bir başkasının ismi” (168) cümlesiyle somutlaştırılabilir. Flaubert, romanında, kadına yüzlerce yıldır biçilen “kadınlık rolleri” içinde dolaştırır kahramanını. Emma’nın rolleri, ataerkil toplumun ve onun yarattığı romantik edebiyat geleneğinin ürünüdür ve kökleri çok eskilere dayanmaktadır. Cennet bahçesinde, bilgi ağacının yasak meyvesinden yediği ve gerçeği tüm çıplaklığıyla gördüğü andan itibaren potansiyel tehdit olarak kabul edilen kadın, Flaubert’e göre romantik edebiyat klişeleriyle uyuşturulmaktadır. Yazar, anlatısında bu romantik kurgunun hangi noktaya kadar gerçeğe örtüştüğünü göstererek dönemin

“kadın okur” bakış tarzını ve bunun uygunluğunu da araştırır. “Kadın, okuduğu için kadınlığını kaybedip şeytanlaşmakta mıdır?” sorusunu cevaplarken Flaubert, kitaplarla eğittiği kahramanını rollerini oynaması için sahneye çıkarır ve Emma aynı rolleri tekrar tekrar oynayarak doğrulamaya, kadın olarak gerçek dünyada bir yer bulmaya çalışır.

Okuyucu, bu kadın kahramanla ancak Charles Bovary ile evliliğinden sonra tanışabilir. Önceki izlenimler oldukça yüzeyseldir. Güzel bir kadın olduğunu, manastırda iyi terbiye aldığını, coğrafya ve nakış bildiğini, piyano çaldığını yapılan dedikodulardan; badem biçimi kesilmiş parlak tırnakları olmasına rağmen ellerinin renginin gerektiği kadar donuk olmadığını, saçlarının siyah, en güzel yanının ise gözleri olduğunu, Charles’ın gözlemlerinden öğreniriz. En faydalı bilgi ise Emma’nın babasından gelir: “Rouault Baba, evinde hiçbir işe yaramayan kızını başından alsalar, hiç de kızmayacaktı. Kızın elinden bir iş gelmemesine içinden hak veriyor; “O, tahsil, terbiye gördü, toprak işleriyle uğraşında ne yapsın! diyordu” (23). Emma, gece yarısı meşaleler eşliğinde gelin olmak isterken, tam bir taşra düşünüsüyle Charles’ın karısı olur. Yalnız geçen eğitim hayatı, parasız gençliği ve “ayakları birer buz parçası gibi soğuk olan o kadınlı” (34) geçirdiği on dört aydan sonra Charles artık mutludur, “Charles’ın nazarında evren, Emma’nın ipek etekliğinin etrafından ibaretti[r]” (34). Flaubert bir *Bildungsroman* yazmak isteseydi bu cümle kitap için uygun bir mutlu son olurdu çünkü Charles mükemmel kadınlı, bir meleklerle evlenmiştir ama Emma’nın hikâyesi de işte tam bu noktadan, bu mutlu sondan, başlar.

Evlenmeden önce gönlünde aşk uyandığını sanmıştı; fakat bu aşkın neticesi olması lazım gelen saadetten bir eser yoktu. İçinden: “Yanılmış olacağım” diyordu. Emma, bahtiyarlık, ihtiras, kendinden geçme gibi sözlerin, kitaplarda okuyup pek güzel bulduğu bu kelimelerin hayatta acaba neyin, hangi halin adı olduğunu düşünüp duruyordu. (35)

Emma ne okur? Nereden öğrenmiştir ideal kadına hiç de uygun olmayan bahtiyarlık, ihtiras, kendinden geçme gibi kelimeleri? Öncelikle romantik edebiyatın klasiklerinden sayılan *Paul ve Virginie*, Emma’nın hayal dünyasını harekete geçirir. Pencere kenarında oturup gitmek istediği yerlerin hayalini kurduğu günlerde Emma’nın başlıca malzemelerinden biri, bu kitapta doğal güzellikleri betimlenen el değmemiş tropik ada ve orada yaşanan “hırs ve hasedin bulandırmadığı, kaygıyla lekelenmemiş bir aşk”tır (Gürbilek 21). Eğitim almak için rahibe okuluna başladığında, dini kitapların resimlerinden ve oradaki hikâyelerden etkilenir, kendini adayabileceği kutsal bir amaç arar, vaazlarda duyduğu “nişanlı, zevc, semavi dost ve ebedi nikâh gibi sözler ruhunun ta derinliklerinde umulmadık hazlar uyandırır” (36). Ama her kitap onu böyle etkilemez. Bilmediklerinin, görmediklerinin peşindedir, içinde büyüdüğü kırları ya da köy hayatını tasvir edenlerdense kendisinde duygu uyandıracak betimlemeler ilgisini çeker: “Denizi ancak fırtınaları için sever, yeşillikten ancak, harabelerin arasına parça parça serpilmiş olursa hoşlanırdı” (36).

Daha sonra manastıra gizlice getirilen romanlara sıra gelir:

Bu kitaplarda hep aşktan, sevgiliden, sevdalıdan, ıssız köşklere bayılıp kalan işkence görmüş kadınlardan, her konak yerinde bir iki tanesi öldürülen sürücülerden, her sayfada bir iki tanesi çatlatılan atlardan, karanlık ormanlardan, gönül endişelerinden, yeminlerden, hıçkırıklardan, gözyaşlarından, öpüşlerden, mehtaplı gecelerde yüzen sandallardan, ağaçlıklarda feryada gelen bülbülden, birer aslan gibi yiğit, birer kuzu gibi yumuşak huylu, artık benzeri görülmeyen derecede erdemli, daima temiz giyinip kuşanmış ve çağlayanlar gibi ağlayan beylerden yalnız bunlardan söz edilirdi. (37)

Walter Scott okur; şatoların, tarihi olayların anlatıldığı romanlar, “dirsekleri taş, çeneleri ellerine dayalı, bütün günlerini kırların ta ötesinden, yağız atını dörtnala sürerek gelecek beyaz sorguçu süvariye beklemekle geçiren uzun elbiseli şato kadınları gibi, eski burçlarda yaşamayı hayal ederdi” (37). Sonraları kahraman ve acı çeken kadınlara, “Jeanne d’Arc, Heloise, Agnes Sorel’[e]” hayranlık duyar (37). Yasaklanmış kitaplar da okur Emma. Bu kitaplarda, “beyazlar giymiş[...], bir kızı “kucaklayan kısa mantolu delikanlı[...], sarışın kıvrık saçlı İngiliz hanımları[...], yanlarında zarfı yeni yırtılmış bir mektup”(38) duran, mehtabı seyre dalmış kadınların resimleri vardır. İçinde, “çardaklar altında Hint rakkaseleri[...], Türk kılıçları, Yunan külahları[...], hurma ağaçları[...], balta girmemiş ama tertemiz bir orman” (38) tasvirleri olan egzotik resimler de kahramanımızın ilgisini çeker. Manastırdayken annesini kaybettiğinde Emma yas tutar ve bu onun ilk başarısıdır, görür ki romanlarda okuduğu ve “bayağı kalplerin asla ulaşamayacağı” hazin ruh haline “bir hamlede” ulaşabilmiştir (39). Yas dönemi boyunca okuduğu Lamartine şiirlerinden iç sıkıntısı duysa da bunu itiraf etmek istemez kendisine. Evlendikten sonra yemek masasında, pencere kenarında sürekli okurken gördüğümüz Emma’nın tercihleri ihtiyacına göre şekillenir, kimi zaman tutkulu aşk romanları okurken, bazen felsefe kitaplarına ya da kendisini korkutan gotik romanlara ilgi gösterir. Ama “[B]ir solukta okunan hikâyeleri, korku veren öyküleri seviyorum. Hayatta çok rast gelinen alelade şahısları, ılımlı duyguları anlatan romanlardan nefret ediyorum” (37) diyen Emma’ya, birisinin, gittiği yolun tehlikeli olduğunu anlatması gereklidir.

Flaubert dönemin şartlarını yansıtmak için romanına üç sansür unsuru yerleştirir. On dokuzuncu yüzyılda kadının okuduklarını denetlemek, öncelikle babanın vekili olarak annenin, daha sonra ise kocanın. Belki bu sebepten ilk uyarı Emma’nın geçirdiği bunalımların sorumlusu olarak okuduğu kitapları gören Charles’ın annesinden gelir: “Bilir misin ki karına ne lazım? diyordu... O kendini zorla bir işe vermeli, el işlerine” (134). Bu makul bir öneridir onun için, kendisi, kocası tarafından aldatıldığında ve yok sayıldığında zorunluluktan da olsa aynı şeyi yapmıştır. Ev idaresi ve el işleri kadının okumasını ve düşünmesini önlemek için en iyi yoldur. İkincisi, iyi okur olarak tasvir edilen eczacı Homais’dır. İroni ustası Flaubert, iyi edebiyat-kötü edebiyat ayrımını nefret ettiği

burjuva ahlakının temsilcisi olan eczacı Homais'e yaptırır. Sansürün üçüncü temsilcisi ise eczacı Homais'le edebiyat anlayışları sürekli çatışan papazdır: "[L]akin bu gibi meselelerde fazla bilgisi olmadığı için[...] Monseigneur Kitapevi sahibi Mösyö Boulard'dan kadın cinsinden zekâ ve irfan sahibi birine kuvvetle tesiri olacak bir şeyler göndermesini ister" (234). Görülen odur ki sansür ve engelleme Emma'yı durdurmak için yeterli olmayacaktır.

**"Evli kadın, alıp bir tahta oturtmayı bilmemiz gereken bir köledir" Balzac**

Charles'la tanıştığı sıralarda Emma kendisini "artık tüm vehimlerden uyanmış, hayatta öğrenilecek, hissedilecek bir şeyi kalmamış insanlardan sayıyordu": bu adamı gördüğü zamanki "asabiyet"inin romanlarda okuduğu ve "uçan pembe tüylü bir kuş gibi gördüğü" duyguların cisimleşmesi olduğunu sanmıştı, ama "şimdi de içinde yaşadığı bu sükûnun hayal ettiği saadet olabilmemesini akli bir türlü almıyordu" (40). Döneminin gerektirdiklerine uygun bir eğitim almıştı, resim yapar, piyano çalar, terliklere nakış işlerdi, misafirleri geldiğinde masayı düzenlemesini "reçel hokkalarını olduğu gibi tabağa devirmesini bilirdi" (42), ideal bir kadın olarak kendisinden beklenen "evin meleği" rolünü başarıyla yerine getirecek tüm yeteneklere sahipti, yetenekleriyle kocasının takdir görmesini de sağlamıştı. Peki, bu kadar uğraşın getirdiği neydi? Flaubert'in cevabı hazır: Charles'ın konuşması bir sokak kaldırımı gibi dümdüzdü, beylik fikirler oradan her zamanki kıyafetlerle geçer durur, ne bir heyecan ne bir gülüşe neden olur, ne de bir hülya uyandırır. Charles söylediğine göre Rouen'da iken merak edip tiyatroya, Parisli aktörleri görmeye gitmemişti. Yüzmek, kılıç kullanmak, nişan almak gibi şeyler bilmezdi. (41)

Romanlarda, ataerkil kurmacanın romantik görünüşler içinde yarattığı imge, Emma'nın evlendikten sonra karşılaştığı gerçeklik değildi. O anlatılarda erkek her şeyi bilir, birçok alanda elinden iş gelir, kadına yaşamayı öğretirken, Emma'nın kocasının "bir şey öğrettiği, bir şey bildiği, hayatta bir şey istediği yoktu ki!" (42).

Kay Mussell, romansları incelediği *Fantasy and Reconciliation* adlı kitabında "Toplum kadınlar için mutluluğu evlilik kavramının içinde tanımlar, birçok evli kadın mutsuz olma ihtimalini düşünmeyi imkânsız bulur ve sosyal olarak kabul edilmeyen, psikolojik olarak da kabul edilmeyen anlamına gelir" diye yazar (94). Emma da yaşadığı hayal kırıklığına rağmen okuduklarından ve geleneksel eğitiminden yola çıkarak "doğruluğuna inandığı birtakım kurallara uymak için kocasına âşık olmaya çalışır" (44). Kocasısı ise "o gün kimleri gördüğünü, hangi köylere gittiğini, yazdığı reçeteleri birer birer anlatır ve kendinden memnun, kalan yahniyi bitirir, peynir doğrar, bir elma yer, sürahideki şarabın hepsini içer, sonra gidip yatağına girer, sırtüstü yatar horlardı" (42).

Bir kadın olarak, mutlu olmanın öğretilen şartlarını yerine getiren kahramanımız

evin meleğine vaadedilmiş topraklara bir türlü ulaşamaz. Mutlaka bir hata olmuştur, "bütün erkekler Charles gibi olmaz ya!" (45). Ama "hayatı, penceresi kuzeye açılan bir tavan arası odası gibi soğuktu[r]; iç sıkıntısı, o sessiz örümcek, karanlıkta gönlünün her tarafına ağını kuruyordu[r]" (45). Daha çok, tutkularından bahseden Eugène Sue, Balzac, George Sand romanları okumaya başlar, abone olduğu dergilerden Paris'deki hayatı izler, bir Paris haritası alıp sokaklarında gezdiğini hayal eder, "şahsi arzularını, heveslerini hiç olmazsa hayalen" tatmin etmeye çalışır (59). Hep bir yarın beklentisiyle yaşar ama sonunda o yarın ihtimalleri de tükenir:

Demek ki günler, hepsi birbirinden farksız, birbirini izleyip duracak ve bir şey getirmeyecekti! Başkalarının hayatında ise ne kadar yavan olursa olsun, günün birinde bir hadise çıkma ihtimali vardı. Bir maceradan bazen bitmez tükenmez sonuçlar doğar, dekor birden değişir. Hâlbuki Emma için bir şey, hiçbir şey olacağı yoktu. (64)

Ve nihayet on dokuzuncu yüzyılda çoğunlukla ev kadınlarında rastlandığından, kadının hormonal sistemiyle bağlantılı olduğu düşünülen histeri krizlerine Emma da tutulur ve görülen odur ki bilim adamlarının tersine Flaubert, histeride, kadının eve kapatılmışlığını, çaresizliğini, kadınlık rolüne isyanını görmektedir. Bu bölümde betimlenen monoton kasaba manzarası sanki Emma'nın ve o dönem benzer hayatlara sahip orta sınıf kadınların histerik davranmakta ne kadar haklı olduğunu kanıtlama çabasıdır. Sonunda:

Emma geçimsiz, günü gününe uymaz bir kadın oluyordu [...] artık evin işine bakmaz olmuştu [...] çok defa inat edip evden çıkmaz sonra nefesine darlık gelir, pencereleri açıp incecik elbiseler giyerdi [...] beğenmediği, hafıfşediği bir kimse, bir şey oldu mu, bu hissini gizlemeye çalışmazdı, bazen garip fikirler yürütmeye, herkesin övdüğünü kötüleyip, ahlaksızlık sayılan şeyleri övmeye kalkardı, bunları duydukça kocasının gözleri faltaşı gibi açılırdı. (68)

Doktorların hava değişimi tavsiyesinden sonra olayı hızlandırmaya çalışan Emma, kadınların, dönemin güzellik anlayışına göre zayıflamak için kullandıkları yöntemle, sirke içiciliğine başvurur ve amacına ulaşır. Yaşayacakları yeni kasabaya hareketlerinden önce Emma'nın gelin buketini şömineye atıp yakması "evin meleğinin" ölümünün işareti gibidir.

**"Çocuklarımız olunca birbirinden güzel/Bir taş vereceğim her oğlana/Ve her kıza bir çelenk"**  
**Rainer Maria Rilke**

Emma, erkek çocuk ister:

[G]ürbüz, esmer olacak, adını Georges koyacak; dünyaya getireceği çocuğun bir

erkek olması fikri sanki geçmişteki aczlerinin intikamını alacak bir ümitti. Erkek kısmı ne de olsa serbesttir; ihtirasları, tutkuları dolaşır, engellerden atlar en uzak saadetlere dışlerini geçirebilir. Kadının ise önüne her zaman engeller çıkar. Hem bir külçe gibi hareketsiz, hem de kolay eğilip bükülen bir yaratık olan kadının başında, vücudunun rehaveti, kanunun emrettiği itaatler gibi düşmanları vardır. İradesi, şapkasının bir şeritle tutturulmuş tül gibi her rüzgârın etkisiyle çırpınır, daima sürükleyen bir arzu ve yine daima engel olan bir ahlak düşüncesi vardır. (92)

Doğan çocuğun kız olduğunu duyduğunda bayılır Emma. Charles'ın, kızının geleceği hakkındaki fikirleri ise yazarın, kadınlığın değişmeyen yazgısına yaptığı bir vurgudur:

Daha şimdiden, onun günbatarken küçük yeleği mürekkep lekesi içinde, kolunda sepeti güle oynaya okuldan döndüğünü görür gibi oluyordu. Öyle hayal ediyordu ki, kızı geceleri onların yanında, lamba ışığında çalışacak, babasına terlikler işleyecek, ev işleriyle uğraşacak. [...] Nihayet kendisini başgöz etmeyi düşüneceklerdi. Hali vakti yerinde iyi bir delikanlı bulacaklardı; o da kızını mesut edecekti ve bu hep böyle sürüp gidecekti. (213)

Flaubert, erkek ve kadın arasındaki yaşantı farkını sadece romanında değil, kadın yazarın uygunsuz görüldüğü bu dönemde romanlarında George Sand takma adını kullanan Fransız yazar Armandine Aurore Lucille Dupin'ye yazdığı mektubunda da belirtir:

Başlayan bir yaşama, yeni açılmış bir varoluşun şaşkınlığına ilişkin duyguyu sizin gibi algılamıyorum. Tersine, her zaman varoluşum ve Firavunlar dönemine değin uzanan anılarla doluyum gibi geliyor bana. Kendimi tarihin çeşitli dönemlerinde, çok belirgin bir biçimde, çeşitli meslekleri sürdürürken ve birçok servetin sahibi olarak görüyorum. Güncel kişiliğim, yitmiş kişiliklerimin bir özeti. Nil üzerinde gemicilik yaptım, Pön savaşları dönemi Roma'sında leno (kadın satıcısı), ardından Suburre'de tahtakurularının yediği Yunanlı söz sanatı öğretmeni oldum. Haçlı seferleri sırasında, Suriye kıyısında gereğinden fazla üzümlü mideye indirip çatladım. Korsan, keşiş, cambaz ve arabacı oldum. Belki doğunun imparatoru da? (aktaran Bourdieu, 61)

Flaubert'in mektubu, Emma'nın balo için Marki'nin şatosuna gittiği bölümü anımsatmaktadır. "Duvarın koyu tahta kaplaması üzerine asılmış yaldızlı büyük çerçevelerin altında, siyah harflerle yazılmış isimler vardı. Emma bunlardan birini okudu: Jean-Antonie d'Andervilliers d'Yverbonville, Vaubyessard Kont'u ve Fresnaya Baronu; 20 Ekim 1587'de Coutras cenginde ölmüştür" (48) ve birini daha okur o da bir Fransa Amiralidir ve devamında benzer başka isimler sıralanmaktadır. Aynı bölümün yemek sahnesinde ise Emma, Marki'nin kayınpederinden, "sarkık dudaklı ihtiyardan" gözünü ayıramaz (50). "Ona harikulade, adeta kutsi bir şeymiş gibi bakıyordu. O saraylarda



yaşamış, kraliçelerin koynuna girmişti” (50). Charles’ın babası da Emma için kocasından daha ilginçtir: “Emma onunla konuşmaktan hiç de sıkılmıyordu. Herif dünyayı dolaşmıştı: Berlin’den, Viyana’dan, Strasbourg’dan, subaylık zamanından, metreslerinden, bulunduğu ziyafetlerden bahsediyor, hem nazik hoşsohbet gözüküyor[du]” (94).

Tarım şenliğinde, Rodolphe’un Emma’ya kur yaptığı bölümde Flaubert, erkeğe cinsiyetle gelen avantajları Emma’nın ağzından tekrar eder. Yalnız ve sevgisiz olduğunu söyleyen Rodolphe’a “Ama hiç de acınacak bir halde değilsiniz gibi geliyor bana” der; “serbestsiniz” “zenginsiniz” (149). Erkekler, Emma için özgürlüğü temsil eder, aşk ilişkisiyle erkeklere özgü bir davranış içinde olduğundan:

[B]akışları daha cesaretli, sözleri daha serbest oldu. Elaleme nispet veriyormuşçasına elde sigara, Rodolphe ile dolaşmak yakışıklılığını bile gösterdi. Nihayet bir gün, onun, tıpkı bir erkek gibi sırtına daracak bir yelek geçirmiş, Kirlangıç’tan indiğini görenler, hâlâ şüpheleri kalmışsa işin aslını tamamiyle anlamış oldular. (208)

Özgür olmayı, sadece Emma Bovary arzulamaz, Charlotte Bronte’nin kahramanı Jane Eyre de ister uzaklara gitmeyi. O, Emma’dan daha özgür olsa da hayallerini gerçekleştirme olasılığı en fazla Emma’ninki kadardır, çatıya çıkıp uzaklara bakarken:

Beni kim suçlayabilir? Hiç kuşkusuz birçokları ve bana doyumsuz diyeceklerdir. Elimde değildi; yerinde duramamazlık benim yaradılışımda vardı; kimi zaman acı çekecek ölçüde beni kışkırtıyordu. İnsanların huzur içinde kanaatkâr olmasını istemek boşuna: Devinime gereksinimleri var, bunu bulamadıklarında ne yapıp edip yaratacaklardır. Milyonlarca kişi benimkinden daha durgun bir yazgının kurbanı ve bu milyonlar kendi paylarına düşene karşı sessiz bir direnme içindeler. İnsanların toprağa gömdükleri yaşam cevherinde kaç tane ayaklanmanın mayalandığını kimse bilemez. Kadınların genelde çok sakın olmaları beklenir, ama erkekler gibi onlarda hissediler, erkek kardeşleri gibi onlarda yeteneklerini geliştirmek, bir uygulama alanı bulmak isterler, erkeklerin de başına gelse ezilecekleri durgunluğun, çok katı bir sınırlandırmanın altında ezilirler. Ve daha çok ayrıcalığa sahip insan kardeşleri, onlardan kendilerini muhallebi yapıp çorap örmeğe, piyano çalıp çanta işlemeye vermelerini istemekle tutucu davranırlar. Geleneğin kendi cinsleri için gerekli gördüğünden daha çoğunu öğrenip daha çoğunu gerçekleştirmeyi seçtiklerinde onlara gülmek ya da onları lanetlemek düşüncesizliktir. (aktaran Woolf, 77)

Bu düşünceler içindeyken çatıya hapsedilmiş “deli kadının” kahkahalarını duyması, Jane Eyre’in hayallerinin ne kadar gerçekleşebilir olduğunun göstergesi gibidir. Tıpkı Flaubert’in mektubunda ima ettiği yüzlerce yıllık özgürlük ve macera dolu erkek geleneği gibi kadının kapatılmışlığı da bir gelenektir ve bir sonraki “çatıdaki deli kadının” Charlotte Bronte’nin Bertha’sı değil, Emma Bovary’nin kızı Berthe olmasının güçlü

ihtimalini işaret eder. Kimi zaman romanlardaki “büyük Lady”lerden esinlenip okuma öğretmeye çalışsa ya da bir hayal kırıklığı yaşadığında aklına ilk gelen kızı olsa da, gerçekte kızına acır Emma. Çocuk onda anneliğe atfedilen duyguları uyandırmaz, onun için kız çocuk, kendi sıradan varlığının tekrarıdır.

**“Aşktan söz edildiğini hiç duymamış olsalar asla âşık olamayacak insanlar vardır”  
La Rochefoucauld**

Kay Mussell, romans türünü incelediği kitabında, ilk İngiliz romanı olarak anılan, Samuel Richarson’ın yazdığı *Pamela*’nın modern romansın dış hatlarını belirlediğini söyler. *Pamela* baştan çıkarma hikâyelerinin ilk örneğidir ve romanın basımından sonra bu uyarıcı hikâye türü on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğine kadar sık sık kullanılmıştır. Kay Mussell’in incelemesine göre baştan çıkarma hikâyesi, iki olası durumla basit bir öykü anlatır. Bu tür romanlarda genç kadın bir çapkının tatlı sözlerine direnir, erkek kadının üstün ahlakına karşı koyamaz ve sonuç olarak kadın onun aşkını ve evlilik teklifini kazanır, ikinci durumda ise üstün ahlaklı erken çözülen kadın anlatının sonunda eğitici bir biçimde ölür ki bu olasılığı da Susanna Haswell Rowson’ın Charlotte Temple’i temsil eder (Mussell 8). Her iki olgu da, toplum tarafından yaratılan, sürdürülen ve kadının bilinçaltına yerleşmiş öğretilerdir. Flaubert, romanında, bu iki klasik biçimi, aşk romanlarının klasik erkek kahramanları ile birlikte kullansa da anlatılarda, kadınlar için yaratılan rollerin gerçekdışlığını yaptığı küçük bir değişikliklerle kanıtlar.

Noter kâtibi Leon, romantik âşıktır. Emma sonunda kendisini anlayacak birini bulmuştur. Yolculuklar ve kitaplar hakkında konuşurlar. Pazar yemeklerinde, Leon “baygın, monoton bir sesle” şiirler okur “âşıkane parçalarda büsbütün baygın, can çekişir gibi bir eda takınırdı” (103). Leon, âşıktır ama bunu bir türlü söyleyemez.

Emma’ya gelince, o Leon’u sevip sevmediğini hiç düşünmedi. Onun sandığına göre aşk, şimşek parıltıları ve gök gürültüleri ile kendini birden bire gösterir, göklerden düşüp hayatı altüst eden, iradelerimizi birer yaprak gibi söken, bütün kalbi uçuruma sürükleyen bir kasırgaya benzerdi. (105)

Victor Hugo’nun romanlarını okuyan Emma için aşkın bu görüntüsü doğal, hatta olması gerekendir. *Aşk* adlı kitabında Eric Blondel, Victor Hugo için şöyle der:

Kendine özgü lirik, romantik ve neredeyse metafizik ya da dinsel biçimiyle; Hugo “yıldırım aşkını” ya da çılgınca bir aşkın bir anda farkedilişini betimler. Aşk ona göre: “ beklenmedik hoş bir tesadüften çok yıldızlara kaydedilmiş bir yazgıdır. (150)

Emma, her ne kadar Hugo’nun tarif ettiği türde bir “yıldırım aşkına” tutulmasa

da hayal ettiği aşk fırsatını kaçırmak istemez ve bunu hak edebilmek için Kay Mussell'ın genel hatlarını verdiği ilk tip klasik romans formatına uygun hareket eder. Leon onu ziyarete geldiğinde Emma dikiş dikmekle çok meşgul görünür ve müziği bıraktığını söyler: "Ev işleriyle uğraşmak, kocama bakmak lazım; daha birçok şeyler var... Bunların hepsi müzikten önce düşünülecek vazifeler" (111). Daha önce kıyafetiyle dalga geçtiği eczacının karısından söz açılınca da benzer bir tutum sergiler: "Ne çıkar? dedi. Ailesine düşkün bir kadın tuvalet düşünmez ki!" (111). Ev işleriyle daha çok ilgilenir, kiliseye düzenli gitmeye başlar, kızını sütineden alır, "çocuklara bayıldığını" iddia eder (112). Emma'nın ailesine gösterdiği bu ilgiyi izleyen Leon, "Ne delilik, derdi. Ona erişmek için ne yapsam ki?" (112). Görünen odur ki Emma bu aşamada başarılı olmuştur. Leon'un "kalbinde daima yükseliyor ve sanki tanrılaşacak, uçup o kalpten ayrılivercekmış gibi oluyordu? Emma, solgunlaşır, zayıflar "hayata ancak belli belirsiz dokunarak geçer gibi"dir (112). Bu hali sadece Leon'u değil tüm kasabayı etkiler. Ama Emma'nın "içini hırs, öfke ve kin kemiriyordu[...]" Emma, Leon'a âşık, [...] aşkını ne kadar kuvvetle hissederse onu belli etmemek, azaltmak için o kadar şiddetle kalbinin derinliklerine atıyordu. Leon'un fark etmesini ister, bunu kolaylaştıracak rastlantılar, felaketler hayal ederdi" (113). Tavırlarıyla Leon'u kendisinden uzaklaştırmış olduğunu düşünüyor ama "Ben iffetli bir kadını diyebilmenin, ayna karşısında boynu bükük tavırlar takınmanın verdiği gurur ve zevkle biraz teselli buluyordu[r]" (114). Leon'un aşkını itiraf etmesini beklemek Emma'nın, kocasına olan kinini arttırmaktan başka bir işe yaramaz. "Onu çileden çıkaran şey çektiği işkenceyi" Charles'ın fark bile etmemesidir (114). Yine de beklemek, güler yüzlü olmak, mutlu görünmek zorundadır "ama bu ikiye bölünmüşlükten kendi de tiksiniyordu" der anlatıcı (115). Bu sırada Leon da "bir sonuca ulaşmaksızın sevmekten" sıkılır (124). Paris'e gitmeye, "bir sanatkar hayatı" yaşamaya karar verir (125). Onun gidişıyla Emma yine durgunlaşır, sürekli Leon'u düşünmektedir: "Ah! Hayatının biricik büyü, yegâne saadet ümidi olan o adam gidivermişti! Emma ne yapmıştı da bahtıyarlığı, önüne geldiği zaman yakalayivermemişti[r]?" (131). Flaubert böylece ilk romans türünün ve aynı zamanda kadın için klasikleşen bir rolün, aşk romanı karakteri olsa da çekingen, korkak ve sabırsız bir erkekle nasıl yerle bir olacağını gösterir. Beklemek ve erdemli olmak kadına aşkı getirmemektedir.

Kahramanımızın, ikinci tip romans karakteriyle karşılaşma sahnesinde, Flaubert bir klasiği yineler. Her zamanki gibi pencereden dışarıyı izlemekte olan Emma, eve doğru gelen "yeşil kadifeden bir redingot giyinmiş... bir adam görür (135). Gerçi atı yanında değildir ama Rodolphe tipik bir romans karakteridir. Yaşı, zekâsı, tecrübesi, gizemli tavırları ve kıyafetleriyle, Kay Mussell'ın belirttiği gibi "Charlotte Brontë'nin, Mr. Rochester'ından türetilerek zamanımızın aşk romanlarında bile kullanılan" (119) bu karakterin tüm özelliklerini taşır. "Mösyö Rodolphe Boulanger otuz dört yaşındaydı; mizacında hoyratlık, zekâsında oldukça keskinlik vardı; zaten kadınlarla hayli düşüp kalkmış, onları iyice öğrenmişti[r]" (139) ve o, bir anda çözer Emma'yı "Zavallı kadıncağız! Mutfakta masanın

üstüne konan sazan nasıl titrerse onun da aşk diye içi titrer. Şöyle nazikçe üç kompliman yapsan insanı çıldırması sevecek. Hiç şüphe yok! Orası öyle ama sonra onu başımdan nasıl atarım?” (139). Ama Emma güzeldir “o benim olacak” der Rodolphe, bir plan yapar “İşe başlarız, hem de cüretkârlık göstererek; en emin yol odur” (140). Flaubert, klasik romans biçimlerini zıt karakterle sahneye koyarak kurgunun yapısını bozmuştur. Emma, “tatlı sözlerine” direneceği ve “yüksek ahlakı” (Mussell 8) ile aşkını kazanacağı çapkın Rodolphe’u beklerken, yazar onun karşısına korkak Leon’u çıkarmış ve böylece Emma’nın sabırlı bekleyişi sonuç vermemiştir. Şimdi ise Emma, bir aşk ihtimalini daha kaçırmak istemediği için Rodolphe gibi deneyimli bir karakterin karşısında direniş göstermeyerek kaybedecektir.

Tarım şenliğinde aralarında geçen konuşmada Rodolphe sürekli romantizm yaratma çabasıdadır ve Emma’yı zayıf noktasından yakalayarak şöyle der: “Topluluğun bu komplosu sizi isyan ettirmiyor mu? Onun mahkûm etmediği bir tek nokta var mı?” (158). Bu cümleler Emma’ya bir türlü yaşayamadığı duyguları, ulaşamadığı hayallerini hatırlatır. At gezintileri sırasında Rodolphe, Emma’yı “iltifatlara boğarak, kadının ürkmelerini” önler: “[S]iz benim gönlümde, yüksek, sağlam ve tertemiz bir mevkide, kaidesi üzerinde duran bir Meryem ana gibisiniz. Fakat yaşamak için size muhtacım[...] Bana yar, kardeş, melek olunuz” (173-74). Eve döndüğünde Emma “Bir aşığım var! Bir aşığım var deyip duruyordu” (176). Nihayet, aşka ulaşabildiğini düşünür.

Aklına, okuduğu kitapların kahramanı olan kadınlar geldi. Kocalarını aldatmış bu kadınların lirik alayı, hafızasında, kendisini büyüleyen sırdaş sesiyle şarkı söylemeye başladı. Bizzat kendisi de, hayalinde canlanan bu âlemin gerçek bir parçası oluyor, kendini o kadar imrenmiş olduğu bu tip sevdalı kadınlardan biri yerine koyarak, gençliğinin o uzun hülyasını gerçeğe çeviriyordu. (176)

Ama zamanla Emma’nın duygusallığına katlanmak Rodolphe’a zor gelir, “Artık sevildiğinden emin, pek ince eleyip sık dokumaz” olur (185). Emma’nın da farketmediği bu değişikliği, yazar şu cümlelerle aktarır: “[V]e kadın, nehir yatağının çamurunu farkettiler. Buna inanmak istemiyordu, sevgisini arttırdıkça arttırdı. Rodolphe ise kayıtsızlığını gittikçe daha az gizler oldu [...] Rodolphe, Emma’yı hükmü altına alıyordu. Kadın da bundan korkuyordu” (185). Yeniden görüştüklerinde Emma soğuk davranır, Rodolphe ise bunu kapris olarak görür. Kahramanımız evin meleği rolünü tekrarlar, “Aşktan daha sağlam bir şeye dayanmaktan başka da istediği bir şey” yoktur (189). Ama Charles’ın mesleki başarısızlığının yarattığı hayal kırıklığı Emma’nın, Rodolphe’a dönmesine neden olur, tüm isteği bulunduğu kasabadan kurtulmaktır. Rodolphe’un ise “Anlamadığı nokta aşk gibi basit bir işte her şeyin böylesine çetrefil bir hale getirilmesiydi. Kadının böyle bağlanmasına yardımcı olan bir sebebi, bir yöneticisi” olmalıdır (203). Emma, aşkını hediyelerle, aşk yeminleriyle canlandırmaya çalışırken Rodolphe onu “fazla yapışkan”

bulur. "Bu sözleri o kadar çok işitmişti ki artık hiçbirinin yeniliği kalmamıştı. Emma da bütün metresler gibiydi. Yeniliğin cazibesi tıpkı bir elbise gibi, azar azar sıyrılıp düşerek, ihtirasın hep aynı şekilleri ve aynı lisanı olan o ezeli yeknesaklığını çırılçıplak ortada bırakıyordu[r]" (208). Nihayet Rodolphe'ü birlikte kaçmaya ikna eden Emma'nın hayatını bu kaçış ve yaşayacağı "hepsi birbirinden muhteşem" (214) günler doldururken, Rodolphe verdiği karardan pişmandır. Masraflar, Emma'nın kızı ve memleketini terketme fikri onu bu kaçıştan vazgeçirir. "Ben ne budala adamım, dedi. Alt tarafı, güzel bir mestrest!" (218) ve bir mektupla kararını Emma'ya açıkladığında "Neden bu hayata bir 'son vermemeliydi" (224) diye düşünür Emma "Kim ona mani oluyordu? Serbestti" (224). Ama yapamaz...

Emma'nın geçirdiği bunalımdan sonra Charles, karısını Rouen'de bir tiyatroya götürür, oyunu izlerken Emma, gençliğinde okuduğu Walter Scott romanlarını ve yaşadığı aşkı hatırlar "Bütün sarhoşlukları, bütün hafakanları biliyordu zaten az kalsın ölümü de bunlar yüzünden olacaktı" der anlatıcı (244)

Ah, güzelliğinin en taze çağında, evliliğin çirkefinden ve zinanın hayal kırıklığından önce, hayatını âlicenap birine bağlayabilmiş olsaydı, o zaman fazilet, sevgi şehvet ve vazife birbiri içinde erir ve kendisi de bu kadar ulvi bir saadetten yerlere düşmezdi. Fakat bu mutluluk, galiba her arzuyu ümitsizliğe sürüklemek için uydurulmuş bir yalandı. Emma artık sanatın abartarak büyüttüğü ihtirasların küçüklüğünü biliyordu. (246)

Leon'la, yeniden karşılaştıkları yer de bu tiyatrodur. Leon artık bir parça deneyim kazanmıştır ve cesaretini toplar. Ama Emma da değişmiştir, Leon'un saf tavrından etkilenir, tıpkı Rodolphe'un onun saf tavırlarından etkilendiği gibi. Flaubert bu kez de rol dağılımını değiştirmiştir. Emma artık Rodolphe gibi tecrübeli ve baskın karakteri, daha doğrusu onun kadınlara uygun görülen adıyla "şeytani baştan çıkaran kadın"ı oynamaktadır. "Dostum" ya da "çocuk" diye hitap ettiği Leon'u görebilmek için piyano dersi bahanesiyle Rouen'e haftalık ziyaretler ayarlar, Charles'in para işlerinin idaresini üzerine alır böylece buluşmalarında Leon'un ödeyemediği masrafları karşılayabilecek ve istediği gibi bir aşk yaşamak için tüm engelleri ortadan kaldıracabilecektir. İlişkiyi yöneten taraf Emma'dır. "Leon onun fikirlerini münakaşa etmiyordu; bütün zevklerini kabul leniyordu. Emma onun metresi olacağına, o Emma'nın metresi oluyordu" (304). Leon'un bir randevuya gelememesi Emma'yı öfkelenendir: "[B]ir kahramanlıkta bulunmaktan acizdi, zayıftı, bayağıydı, bir kadından daha pelte gibiydi, hasisti, tabansızdı" (309). Leon da "kendisini o kadar büyülemiş olan" (310) şeyden korkmaya başlamıştır, hayatı Emma'nın denetimi altındadır, annesinin uyarısıyla bu ilişkiden kurtulmaya çalışır. Kadın, oğlunun evli bir kadınla ilişkisini bildiren imzasız bir mektup almış "bu işin içinde ailelerin ezeli umacısını, yani aşkın derinliklerine çöreklenen o belirsiz kötü yaratığı, o denizkızını, o canavarı" görmüştür (318). Anlatıcının belirttiği gibi "her noterin gönlünde birazcık şair

kırıntısı” (318) bulunmasına rağmen Leon artık ciddileşme zamanının geldiği düşünür. Emma da “Her şeye, hatta kendisine de tahammül edemez olmuştu. Bir kuş gibi uçup giderek, uzaklarda, lekesiz uzaklıklarda, bir yerde yeniden gençleşmeyi ne kadar istiyordu” (321). Zinanın da kaçmak istediği evlilikten farkı yoktur, her ikisi de zamanla yavanlaşmaktadır. “Bir felaket olsa da ayrılsak” diye düşünür (319). Ve o felaketin gelmesi uzun sürmez. Emma, borçları yüzünden sıkıntıdadır ve Leon’dan yardım istediğinde sonuç alamaz. Para istemek için gittiği Leon’un patronunun teklifi karşısında “benim perişanlığımdan utanmadan istifade etmeye bakıyorsunuz, Mösyö! Ben acınacak bir kadınıma ama satılık değilim” cevabını verir (334). Rodolphe, Emma’yı gördüğünde “seni seviyorum daima da seveceğim” dese de para vermeyi kabul etmez (342). Sınırları, erkekler ve maddi ilişkilerle çizilmiş dünyada hiçbir gücü yoktur kadının ve geriye tek seçenek kalır...

Peter L. Berger ve Thomas Luckmann, *In The Social Construction of Reality*’de belirtirler ki:

Kültürler gerçekliğin görüntüsünü tanımlar, öğretir, diğer üyeleri için devam ettirir ve gerçekliğin bu yapısı belirli, tanımlanabilir bir şekilde çalışır. Kültürler, gerçek dünyanın genel görünüşü içinde üyelerini sosyalleştirmek için birçok teknik kullanır, bu sosyalleşmiş görüş kolektif bilinci şekillendirir. Bireyler, diğerleriyle paylaştıkları en temel inançları nadiren sorgular ya da tanımlamaya çalışır. (aktaran Mussell, 146)

On dokuzuncu yüzyılda, bir kadının, inançları, üretilen ve yayılan kadınlık kalıplarını sorgulama şansı yoktur ama Flaubert, kadın okur karakteriyle, romantik edebiyatı ama daha çok onun aracılığıyla tanımlanan, öğretilen ve sürdürülen kadınlık tanımlarını eleştirir: Evdeki melek, ideal eş, anne, aldatan kadın, histerik kadın, baştan çıkarılan kadın, baştan çıkaran/şeytani kadın” Emma, toplum tarafından kadınlara yakıştırılan tüm bu rolleri, kadın olarak kendisine sunulan tüm seçenekleri deneyip başarıyla yerine getirdiği halde hiçbirinde kendisine uygun bir yaşam alanı bulamazken gariptir ki yine ataerkil toplum tarafından üretilen, bilgi isteyen kadının/kadın okurun tehditkâr imgesi, onun için sürekli bir yaşam alanı olur. Öyle ki bizyüz elli iki yıl sonra bile Madam Bovary’i “kadın okur” imajını yansıtan biricik örnek olarak görürüz. Ekleme gerekir ki “kadın okur” imgesi farklı amaçlarla da olsa Türk romanında da sıkça kullanılmıştır. Nurdan Gürbilek’in, “Erkek Yazar, Kadın Okur” makalesinde belirttiği gibi:

Osmanlı-Türk romanının erken örneklerini okuyanlar, ilk bakışta önemsizmiş gibi duran bir ayrıntının farklı yapıtlarda tekrar tekrar karşısına çıktığını fark etmişlerdir. Ahmet Mithat’tan Yakup Kadri’ye, Hüseyin Rahmi’den Halid Ziya’ya, Nabizade Nazım’dan Peyami Safa’ya yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca yayımlanmış romanların birçoğunda kadın kahramanın elinde bir roman vardır. (Gürbilek 19)

Bunların arasında Yakup Kadri'nin *Hep O Şarkı* romanı, hem anlatı hem de kadın okura bakışı açısından diğerlerinden farklıdır. *Kıralık Konak*'ta dönemin edebi geleneğine uygun şekilde, okuyan kadın Seniha, okuduklarının etkisiyle Batılılaşma çabasında, yoldan çıkmış bir kadın olarak betimlenir. Oysaki, Yakup Kadri, *Hep O Şarkı* romanında, Vecihi'nin hissi hikâyelerinin etkisiyle kendi romanını yazmaya karar veren Münire'ye, güvenli bölgeye ulaştığı ve okuduğu romanlardaki "yoldan çıkan" kadınlar gibi artık "büyük bir hüsrana" (Karaosmanoğlu 75) uğrama tehlikesinin olmadığı elli yaşından sonra hayatı ve kadınlığını sorgulatır. Münire, kafes ardındaki yaşamını, tanımadığı bir adamla neden evlenmek zorunda olduğunu, kader, kısmet sözcüklerinin anlamını, sevdiği adamın çapkınlıklarını kabullenişini ve "bir aşkın, bir uzun aşkın böyle bir hayal sukutu ile bittiği nerede, ne zaman, hangi romanda görülmüştü" (168) cümlesiyle kendisine öğretilen "âşık kadın" rolünü, yirmi beş yıl sevdiği adamı bekledikten sonra yaşadığı hayal kırıklığıyla birlikte sorgularken, Emma Bovary, daha erken bir yaşta, manastırda "dinin anlaşılardan inanılacak hakikatlerine" isyan eder (40). Sonra evliliği ve evlendiği kişiyi, anneliği, ideal kadın kavramını, maddi gücünün olmamasını, erkeklerin sahip olduğu özgürlüğü ve kadınların kapatılmışlığını, pasif kalma zorunluluğunu, duygularını neden bastırması gerektiğini ve belki de en çok cinsiyet tanımlamalarını, cinsiyete göre değişen ahlaki yargıları sorgular. Kadın okurun eril düzeni tehdit eden ve korkutan yanı, onun toplum tarafından garip, uygunsuz/şeytani görülmesinin nedeni bu sorgulamanın, nihayetinde gerçeğe ulaşma ihtimali ile onun getireceği özgürlüktür.

"Kayıp Cennet" şiirinde, John Milton, kadının sorgulamasının ve bilgiye ulaşmasının kötü sonuçlarına karşı toplumu ya da başka bir deyişle onu yöneten erkekleri uyarır. İtaatkâr, güzel, masum kadın, önce neden bu meyvenin yasaklandığını ve neden bilgiden uzak tutulduğunu sorgular, bilgi ağacının yasak meyvesinden yemesiyle birlikte eşitlik, özgürlük hayalleri kurmaya başlar. Havva, Âdem'i düşünür ve der ki: "Belki de ondan üstün olduğumu gösteririm-çünkü Alçakta olan kim özgür olmuş ki?" (Milton192). "Böylece kadına güvenenin, onu kendi haline bırakanın başına neler geleceğini" (Milton 197) öğrenen erkek, kendisine gerekli dersi çıkartırken, ataerkil düzenin yarattığı "cennet bahçesinden" kovulan Emma da bizim için "Hayatın bu yetersizliği, dayandığı şeylerin hemen bozulup çürümesi ne anlama geliyordu?" sorusunu yanıtlar (311).

KAYNAKÇA

- Blondel, Eric. *Aşk*. Çev. Esra Özdoğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kamil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- De Beauvoir, Simone. *Kadın, Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi, 1974.
- Flaubert, Gustave. *Madam Bovary*. Çev. Nurullah Ataç - Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Flint, Kate. *The Woman Reader 1837-1914*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Hep O Şarkı*. Yay. Haz. Atilla Özkırımlı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Milton, John. *Kayıp Cennet*. Çev. Enver Günsel. İstanbul: Pegasus Yayınları, 2006.
- Mussell, Kay. *Fantasy and Reconciliation*. Westport: GP Greenwood Press, 1984.
- Ozen, Saadet. "Ahlak ve Gerçek" *Kitaplık* 104. 2007.  
<http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=402&id=58>
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.





## Özlem Denli

1966 yılında İstanbul'da doğdu. Liseyi bitirene kadar hayatı vukuatsız geçti, sonra da bir değişiklik olmadı –ayrıca dönüm noktalarına merakı da olmadı. Mühendislik okumak üzere girdiği üniversitede ilk yıl tüm sosyal bilimler seçmelilerini alıp kotasını doldurdu, sonra ne araçlar; tefeciler koy-duysa da fazladan seçmeli almasına fayda etmedi; bölüm değiştirdi. Siyaset Bilimi bölümüne geçti, sosyolojide çift anadal yaptı. “Bir sene kalmak üzere” Norveç'e gitti, on bir sene kaldı. Oralarda çok içti, çok ağladı, çok güldü, evlendi, boşandı, Sosyoloji ve Siyaset Bilimi çalışmalarına devam etti. Bu arada “Etik Programı” diye bir şeye katıldı. O güne kadar felsefeden epistemolojiyi anlama eğiliminde olduğu için “Ahlak Felsefesi” meselesiyle biraz afalladıysa da okudu, ahlakçı oldu – belki içindeki ahlakçı zuhur etti, o da rahat etti. Hak kuramları vb. okuyor ama hayaletleri ve gölgeleri seviyor.

## Yasak Mekân, Yaşamsız Aşk: Aşk-ı Memnu<sup>1</sup>

*“Sevmek, sevmek istiyordu”*

*Aşk-ı Memnu*

*“Hareket etmezsek zincirlerimizin*

*farkına varamayız”*

*R.L.*

*Aşk-ı Memnu* bir kadın romanı mıdır, aslında kimin hikâyesini anlatır? Sıklıkla sorulmuş, farklı biçimlerde cevaplanmış bu sorulardan vazgeçip daha az kapsayıcı daha parçalı bir yerden baktığımızda, romanda kadınlara dair pek çok sevmek ve sevmeme hallerinin karşılaşarak birbiriyle temas ettiğini; onları birbirine bağladığını ve ayırdığını görürüz. Bu yazıda Bihter’in ev içlerinde geçen hayatlarına ve eşyanın soğuk direncine dolanarak yaşadığı tensel tutkuya biraz daha yakından, kadın olarak yaşantılarımızın içinden bakmaya çalışacağım.

Bu yazının sevak okuyabileceğiniz bütün satırları, dalgalı bir ruh halı içinde yazılmış ve atölyemizin hanımefendi cadılarına ithaf olunmuştur. Geri kalanları kendimin sayabilirim. Bu yazıda ele alınacak bazı noktalara dikkatimi çeken Ayfer Tunç’a ilham ve teşekkür borçluyum. Bahar 2009 döneminde Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde verdiği “Bihter ve Emma: Bir Fransız ve Bir Türk Klasik Romanında İki Kadın Karakterin Karşılaştırılması” başlıklı seminer, benim ve öğrencilerim için çok kıymetli bir deneyimdi. Ayrıca Gülnur Elçik ve Gülseda Küçük’e de yorum ve önerileri için teşekkür ederim.

## Anneler ve Kızları

*Aşk-ı Memnu*, olayların zihinsel zeminini oluşturan Firdevs Hanım'ın hikâyesi ile başlar. Firdevs Hanım beyazlamış saçlarını gençlik vehmiyle sarıya boyayan, canlılığını yitiren cildini ağır makyajla kapatan, mutsuz evliliğinden olan kızları Bihter ve Peyker'de gençliğinin ve güzelliğinin kayboluşunu görerek onlara çocuklarından çok rakibeleri gözüyle bakan, kırk beş yaşında bir kadındır. Firdevs Hanım, "Melih Bey takımı" unvanıyla anılan bir aileye mensuptur. Takım kelimesinin de ifade ettiği gibi, köklü olmayan "tam anlamıyla kibar âlemine" ait olmayan bu aile, daha ziyade kadınları ile; onların şıklığı, zarafeti ve muhtelif eğlencelerde boy göstermeleriyle tanınır.

Melih Bey takımında garip bir isticnas hassası (kendine benzetme özelliği) vardır: Hangi aileyle nispet peyda ederse (bağlılık kurarsa) o aile için Melih Bey takımından olmak muhakkaktır. Melih Bey takımından bir kız – galiba bu ailenin temayüz esbabının vikayesi (ortaya çıkış sebeplerinin koruması), kadınlara müvekkel olduğundan (bırakıldığından) kaderin hususi bir müsadeseyle takımdan hemen bütün kız evlat çıkmıştır – bir diğer aileye intisap etmekle (bağlanmakla) manevi hüviyetinin (kimliğinin) bu yeni ailenin hamiresinde massolmamasını (hamurunda yok olmamasını) o isticnas hassası emniyet altına alır. (23)

Firdevs Hanım da kuralın istisnası olmamış, hatta evliliğinde "kocalık sıfatını" kendisine alıkoyarak kocasını bir hafta içinde Melih Bey takımından yapmış, kocanın ismi silinerek kendisine "Firdevs Hanım'ın beyi" denmeye başlanmıştı. Firdevs Hanım, aşağı ve miskin gördüğü bu adam üzerinde sahip olduğu kudretle, mesire yerlerine ve boğaz sefalarına sadakatini aksatmadan sürdürmüş, kendisini daha en baştan hayal kırıklığına uğratan evlilik hayatı nedeniyle hem kocasına hem de çocuklarına derin bir husumet beslemiştir. Kocanın varlığı, karısı ve kızlarının hayatlarına düşülmüş kısa bir not gibidir; romanda bir adı yoktur, ölümü bile Firdevs Hanım'ın mektuplarını okuması ve onun evlilikleri boyunca yaşadığı ilişkileri öğrenmesi sonucu olmuştur.

*Aşk-ı Memnu* ve *Madam Bovary* romanlarını karşılaştırdığı bir incelemesinde Aslı Güneş, Firdevs Hanım'ın kızı olmanın Bihter açısından önemini, romanın Firdevs Hanım ile açılmasının okuyucuyu "ananın günahı" motifine hazırladığını ifade eder (Güneş 45). Melih Bey takımı kadınları, evlilik yoluyla bağlanan ailenin hamurunda yok olmayan yani bir anlamda soy zincirini ellerine geçirerek kendi isimleriyle anılmasını sağlayan, hükümrân bir kadınlar silsilesi olarak tarif edilirler. Firdevs Hanım yalnızca Melih Bey takımının "hususî şöhretlerinden" (13) biri olmakla kalmaz, geleneksel ataerkil düzen açısından her halükârda hazmı zor olan bir durumun ulaştığı uç noktayı da temsil eder. Kocasını kastre etmekle kalmamış, ölümüne de sebep olmuştur; eş olarak sadakatsizliğine, bir başka affedilmez suçu, anne olmaktan duyduğu tiksintiyi eklemiş; üstelik bunu açıkça ifade

etmekten de çekinmemiştir. “Ananın günahı” o kadar büyük, yarattığı yıkım o derece şiddetlidir ki çağırdığı trajedinin soluğunu, sonun yaklaşmakta olduğunu romanın daha başlarından itibaren kuvvetle hissederiz.

Adnan Bey’in Bihter’le evlenmek istemesi üzerine Firdevs Hanım’ın kızlarına yönelik rekabet ve düşmanlık duyguları alevlenir. Aslında Firdevs Hanım, Adnan Bey’i kendisine uygun bir kısmet olarak görmektedir. Ancak Firdevs Hanım, Peyker’in sıradan bir erkekle aşk evliliği yapmasına da benzer bir şiddetle karşı çıkmıştır. Anne ve kızları arasındaki rekabet, öncelikle onları birbirine karşı konumlandıran, nesneleri buna göre işaretleyip arzulanır kılan zehirli bir ilişkidir.<sup>2</sup> Üstelik Firdevs Hanım açısından durum, sevgi ve suçluluk duygularıyla engellenmeyen açık bir husumet olarak yaşanmaktadır. Kızlarının yaşadığı her şey, onun hayatından çalınmış bir şey gibidir.

### “Mutluluğun” Haznesi Ev

Bihter’in Adnan Bey’le evlenme düşleri bir ev imgesi etrafında şekillenir. Söz konusu olan, Adnan Bey’in tüm İstanbul’da hayranlık uyandıran yalıdır. Orhan Koçak, *Mai ve Siyah*’a dair incelemesinde ev imgesinin bir mutluluk ve tamlik metaforu olarak işlediğinden söz eder (Koçak 110-11). *Aşk-ı Memnu*’da da ev, benzer bir metafordur. Bihter’in Adnan Bey hakkında bildiği ve hayal ettiği her şey yalı imgesinin ışığında biçimlenir. Temsil ettiği zenginlik ve seçkinlikle Adnan Bey’in yalısına sahip olmak, o yalının hakimesi olmak, hem annesi ve Peyker karşısında kazanılacak bir zafer hem de o ana kadarki hayatını aşağı ve zavallı gösteren büyümlü bir idealdir. Bihter bu evlenmeyle gelecek mutluluğun hayali ile o zamana kadar sürdürdüğü yaşamla beraber onu çevreleyen eşyayı da mutlak ve dönüşsüzce hakir görür “Hoş göstermek için maharetin kifayet etmediği (yetemediği) bu şeyler” (49) kuşkusuz tamir edilemez hallerinden değil, adım atılmak üzere olunan geleceğin yanındaki zavallılıklarından dolayı tahammül edilmezdirler. Adnan Bey’in kendisi bile çekiciliğini yalının üzerine vuran hoş hayalinden almaktadır. Elli yaşındaki bu koca ve iki çocuk, ona sunulan mutluluk vaadinin ta kendisi olan yalıya iliştilmiş şeyler gibidir. Bihter, annelik etme fikrinden de rahatsız olmaz. Onlar, bu çocuklar, baş döndüren bir hayalin “güzel giyinmiş güzel bebekler”idir (44), o yalının bebekleri...

Ev imgesinin temsil ettiği mutluluk ve tamlik arzusu sadece Bihter için değil, aynı zamanda Adnan Bey’in kızı Nihal için de geçerlidir. Ancak Nihal’in durumunda daha çocuksu ve narsistik bir bütünlük metaforudur söz konusu olan. Annesi uzun süren bir hastalığın pençesinde yavaş yavaş eriyerek ölüp giden küçük kız, dört yaşından itibaren Fransız bir mürebbiye teslim edilmiş, sekiz yaşında da varlığı hayatında giderek silikleşen annesini kaybetmiştir.

<sup>2</sup> Arzunun üçlü yapısı ve taklitçi arzu kavramları için bkz. Rene Girard, 2004 ve 2007

Nihal'in anne ve babasıyla, aslında belki de tüm sevgi nesneleri ve bizatihi sevmekle ilişkisi küçük kardeşi Bülent'in doğumuyla beraber gözler önüne serilir. O zaman Nihal büyük bir kıskançlığa kapılmış, yavaş yavaş uzaklaşmakta olduğu annesinin bebekle yalnız kalmasına dahi tahammül edemez olmuştur. Ev ahalisi Nihal'in arzusuna boyun eğerek çocuğu annesine nadiren ve gizlice götürmeye başlamış, ardından da kıskançlığının üstesinden gelebilmek için Bülent, Nihal'e "verilmiştir": "[V]e işte o günden beri Bülent, Nihal'in, yalnızca Nihal'indir, başka hiç kimsenin değildir... Herkesi Bülent'ten değil Bülent'i herkesten esirgiyor, başkalarıyla onun arasına kendi kalbini koyarak ona herkesten ziyade yakın olmak istiyor zannolunurdu" (94)

Kleinci teoriden yola çıkarak Nihal'in hem annesine hem de küçük kardeşine karşı çatışmalı duygular beslediğini söyleyebiliriz (Klein 234). Bülent'i kıskançlıkla sahiplenişinde hem annenin diğer çocuğunu kıskanma ve annenin sevgisi için rekabet, hem de annenin çocuğunu ondan çalma ve babasının gözünde annesinin yerini alma arzusunun izleri vardır. Nihal'in kıskançlığının üstesinden gelmesi ancak annesiyle Bülent arasına kendisini, Bülent'e sevgisini yerleştirmesiyle mümkün olur. Nihal, kardeşine bağlılığıyla aslında onu annesinden ayırmış, böylelikle her ikisiyle de arasına kimsenin giremediği sevgi bağları kurmuştur. Annenin ölümü ailenin geride kalan fertlerini birbirlerine daha da yakınlaştırır ve Nihal küçük kardeşini annelik duygularıyla, babasını ise tutkuya varan bir bağlılıkla sahiplenir. Baba ile kızın ilişkisinde, hele ki birlikte oynadıkları Kalfa oyununda, ensesti çağrıştıran dolaysız bir yakınlık arzusu görürüz. Bu tür dolaylı bir bağ, Nihal'in tahammül edebildiği tek sevgi biçimi gibidir. Sinir buhranları geçiren, duygu durumu şımarıklıkla keder arasında gidip gelen küçük kız, bu hastalıklı sevmeye isteğini evdekilere de kabul ettirmiştir. Yalıda sürüp giden yaşam, Nihal etrafında kurulmuş bir denge durumudur. Nihal'in ruhunun mekândaki karşılığı olan bu evde Bihter için açılacak bir yer mevcut değildir. Bihter'in gelişinin tek anlamı bu dünyanın yerle bir olmasıdır: "Kalbinde öyle bir korku vardı ki avdetlerinde (dönüşlerinde) yalı, babası, her şey kaybolmuş, bir rüzgâr onları kavurmuş olarak zannettiriyordu. O, orada kalsaydı bu rüzgâr esmeyecek, bu rüzgâr hiçbir şey yapamayacaktı" (127).

Gerçekten de, Bihter'in gelişi önce mekânda hissettirir kendini. Matmazel, evin başka bir köşesine taşınmış, çocuklara ait oyun odası, yatak odası olarak düzenlenip Nihal'in piyanosunun yerine çiftin yatağı konmuştur. Nihal eşyada ve ruhta meydana gelen değişimle sarsılır, ancak Bihter'in dostluğunu ve yakınlığını da başlangıçta reddetmez. Nihal'in gösterdiği tepkinin ilginç yanı Bülent'in doğumunun sonrasındaki tutumuyla benzerliğidir. Babasıyla birarada görmeye dayanamadığı kadına yaklaşır. Hayal kırıklığı ve öfkesini bütünüyle babasına yöneltmiştir. Bihter'le yakın olarak, onun babasıyla yaşadığı mahremiyetin arasına kendi varlığını yerleştirmek ister gibidir. Ancak babasıyla arasında hep açık durmuş olan kapı artık kapanmıştır.

## Kapılar, Ruhlar, Anahtarlar

Adnan Bey ve Bihter evliliğinin birinci yıldönümünde ailece çıkılan piknik her anlamda ve hemen herkes için bir dönüm noktası olur. Nihal ve Bihter arasındaki ilişki, Nihal'in en derin duygularının, umutsuz acısının yüzeye çıkmasıyla her ikisinin de anne kız rollerini oynama çabalarının beyhudeliğini ortaya sererek geriye dönüşsüzce sarsılır. Nihal kendine daha fazla hâkim olamayarak ölümcül acısını Matmazel'e itiraf eder. Öte yandan çıkmaz itiraf edildikçe cisim kazanır, dile gelen çaresizlikle Nihal'in yalıdaki yeni duruma uyum sağlama, kendini ikna etme çabaları eriyip gider. Bihter'le kurmaya çalıştığı yakınlık asla mümkün olmayacak, artık hayatlarında hep "Firdevs Hanımlar, Peyker Hanımlar" olacak, kendisine kaybını hep hatırlatacaklardır. Dudaklarının kenarında asılı alaycı gülümsemeleri ile "onlar"ın, bu üç yabancı kadının, işgal ettiği dünyasında bir Külkedisi olarak daimi bir acıyla mahkûm kalacaktır.

Göksu pikniği, yalıdaki hayatın tüm çatışma ve imkânsızlıklarını göz önüne sermiştir. Matmazel artık yalıda eski günlerin geride kaldığını hisseder, yalının emektarları da ayrılma planları yapmaktadırlar. Gündüz ev ahalisinden dinlediklerimizi akşam Bihter'in iç sesinden dinleriz. Çalışanların husumetini, Nihal'le yaşanacak çatışmaların sezgişlerini bir kere de o anlatır bize. Hepsinden önemlisi, yalnız kalma isteğiyle çıktığı odasında, kocasının dokunuşlarının ve ilgisinin tüm varlığında yarattığı tikslenme, kalbinde çoktandır yer etmiş bir travmayı ortaya serer.

Kalplerimizde bazı illetler vardır ki vücudun tamamıyla ensicesine hulul ettikten (dokusuna girdikten) sonra keşfolunamaya hafi emraza (gizli hastalıklara) mahsus bir nüfuz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahriplerini haber vermeden deruni (içten) bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki mahiyetini bilmeyiz, vücudundan haber almamız; o yavaş yavaş, vazifesinden emin, devam eder; nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir vukuf (anlama) bize gösterir ki kalbimizde bir yangın var. (199)

Kalpteki yangının ilk ifade edilişi ve ilk hissedilişi belki de bir ve aynı şeydir. Belli belirsiz bir huzursuzluktan ibaret bir sezgi, bir kez dilde kavramıyla eşleştğinde bir eşik aşılmış, önceki bulanıklık geri gelmemek üzere kaybolmuş demektir. Bihter için de o kırılma anı geriye dönerek yayılmış, yokmuşçasına davranmak mümkün olmayan bir anlam kazanmıştır. Bihter'in kalbini saran yangın, hayatında bilinen ama düşünülmeyen şey, Adnan Bey'le evliliğinin aşktan ve tensel tutkudan yoksunluğudur.

Lakin ondan fazla bir şey, muhabbet değil, aşk isteniyordu ve kendisi tamamıyla haksız, insafsız bulmakla beraber bu aşkı veremiyordu. O zaman bu aşk, bu verilmeyen, verilemeyen aşk, kendisinden mukavemet olunamayan (direnilemeyen) bir hakla alındıkça, vücudundan, kalbinden bir şey gasp edilmiş zanneder, ağlamak, feryat etmek, ıstırapından kıvrınmak isterdi. Demek

kendisi için izdivaç bu idi, aşk bundan ibaret olacaktı; her zaman, her zaman ondan böyle cebir ile aşk alınacaktı ve o, ruhunun asıl aşkını vermiş olmayacaktı; asil ruhuna tasarruf edecek (sahip olacak) bir buse dudaklarını araştırıp bulamayacaktı. (205)

Bihter bize bir tecavüz hikâyesi anlatmaktadır: Sıcak yuva mitinin en mahrem haznesinde hukuk ve mülkiyetin zorbalığı hüküm sürmektedir. Eşya bir kez daha solar. Tıpkı genç kızlık evinin “güzel göstermeye maharetin yetmediği” eski mobilyaları gibi, yalı da bütün anlamını yarattığı mahrumiyetten almaktadır artık. Hakimesi olma hayalleriyle geldiği ev, kadim bir güçle bu arzuya direnmiş, Bihter’e sadece kapılar ve anahtarlar sunmuştur.

*Aşk-ı Memnu*’da kapılar dışarıdaki hayata açılmaktan ziyade içerdeki hayatı tanımlayıp düzenleyen sınır çizgileri olarak yer alırlar; hayatı kalıplara döker, mahremiyetin sınırlarını bildirir, ilişkileri tanımlarlar. Geleneğin, ataerkilliğin biçim verdiği ev mekânının anahtarlarına sahip olmak, Bihter’i evin hakimesi değil anahtarların taşıyıcısı yapmıştır. Nasıl Mavi Sakal karısına kırk odanın anahtarını teslim ederek kadını yasağın bekçisi yapar, sınırların oyununa onu da dâhil ederse, Bihter de kuşağına bağladığı anahtarlarla tensel aşk odasının yasağını taşımıştır.

Nihal içinse Adnan Bey’in evliliği, aralarında her zaman için açık tutulmuş kapının kapanması, babası ile Bihter arasında bir mahremiyet kapısının açılmasıdır. Nihal’in zulmedilme korkusuyla Bihter’e attığı kadiri mutlaklık sadece onun gözündedir. Yalının Bihter’e verdiği güç, yatak odası kapısını kimi günler kocasının hukukuna karşı kapatabilmekten ibaret kalmıştır.

### Aynadaki Beden

İlk defa o gece Bihter, yarı karanlık odasında yalnızken, bir kandilin belli belirsiz ışığında aynada kendisine bakan “diğer” Bihter’i, öteki Bihter’i fark edecektir.

Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemiş idi. Demek Bihter işte bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh (açıklık) ile görmek istiyordu; tamamen yaklaşırsa kendisi ile bu hayalin tevemiyeti teyyüt edecekti (ikizliği belli olacaktı); uzak uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. (213)

Bihter ancak kendisi olmadığını hayal ederek görebildiği bu belli belirsiz gölgeyle; kendisini yakalayan hukuktan, kapılardan, anahtarlardan kaçan aksiyle; yaşamak, sevmek ve sevişmek isteyen bu güzel kadınla göz göze gelir.

Tensel aşk arzusunun bu ilk itirafıyla düşünceleri belirli belirsiz de olsa Behlül’e kayar, sonra da ananın günahına. Bihter için aşk idealinin karşısına çıkan yasaklama



annesine benzeme, onun gibi aldatan bir kadın olma korkusudur. Elbette bu korku tam da ihanetin bir ihtimal olarak belirdiği, evlilik bağlarının arzusunun yasaklanışını temsil ettiği noktada ortaya çıkmıştır. Kendini aldatışın paramparça olmasıyla geride sadece arzu ve engeller kalmıştır.

Suçluluk duygusuyla ikinci ve daha ağır yüzleşme Behlül'le ilişkilerinin başlamasından, Bihter'in ifadesiyle "düşüşünden" hemen sonra gerçekleşir. Güneş, Bihter'in kirlenme hissinin üstesinden gelebilmek için Behlül'e âşık olmayı seçtiğini söyler (Güneş 46).

Artık bedbaht (mutsuz), bedbahtlığına acınacak bir kadın değil, bir daha silinmeyecek bir leke ile televvüs etmiş (kirlenmiş), sefil, murdar (pis) bir mahluk idi. (255)

[...]

Behlül'un hatırasında tesadüfle temellük edilmiş (sahip olunmuş) bir sefile hükmünde kalamazdı; artık onun hayatına tasarruf etmeliydi (sahip olmalıydı), onun olmalıydı, onu sevmeliydi, sevmeye çalışmalıydı; bu aşk günahına öyle bir istikbal mecrası (gelecek yolu) tayin etmeliydi ki onu tenzil (alçaltmak) değil ila etsin (yükseltsin). Evet, bunu yalnız aşk temizleyebilirdi. (257)

Aşkın alıp götürmesi, sınır ihlaline farklı bir anlam bahşedecek, yalının ruhunda bedenselliğe yer açacaktır. Ne var ki yalının mekânında kadınlara açık seçenekler son derece katı çizgilerle ayırmış olarak ortaya konmuştur. Nihal'in annesi sürekli hastadır, Adnan Bey ile aralarındaki ilişki aşkı, heyecanı ve cinselliği çağrıştırmaktan çok uzaktır. Romanda isimsiz kalan bu anne, çocuklarını Matmazel'e teslim ederek ölür. Yalıda anne rolü Matmazel tarafından kusursuzca üstlenilir ve bu figür cinsellikten bütünüyle arınmış bir bakire-annedir.

Nihal'in validesi olma fikri hayatının bütün mahrumiyetleri içinde en acısıyla o kadar samimi bir irtibatı haiz idi (sahipti) ki... Zannolunur ki tabiat kadınların ruhuna boş kalmaya tahammül edemeyen bir beşik koymuştur. Bu ihtiyar kızın da ruhunda böyle boş bir beşik, o beşiğin yanında hiç olmazsa boşluğunu uyutmak isteyen bir ananın mersiye kabilinden (ağıt türünden) ninnileri vardı. (89)

Bihter'in gelişinden önceki haliyle yalı, Nihal'in duygu dünyasına, bu dünyada şefkat duyguları ve erotizmin birbirinden ayrışmamış haline tekabül eder. Bihter içinse şefkat ve erotizmin ayrılığı, en azından Göksu pikniğinden bu yana çok açıktır. Adnan Bey'i cinselliği çağrıştırmayan bir şefkatle sever. Bu sevgi yatak odası dışında ifade etmekten de çekinmediği bir şeydir. Adnan Bey'e sokulmaktan, tıpkı Nihal gibi onu çenesinde sakalının bittiği yerden öpmekten hoşlanır. Belki de Adnan Bey'de çocuk yaşta kaybettiği babasının yerine koyabileceği birini görür. Ancak Bihter ne saf bakiredir ne de bakire anne. Kadınları kutsal bakire ve fahişe olarak ayıran ataerkil söylemin onu ittiği günahkâr bedensellik

konumuna karşı aşk, Bihter için yegâne ruh sığınağıdır.

### Anlama Tutsak Edilen Ten

Bihter'den farklı da olsa Behlül için de aşk bir arınma düşüdü. Ancak burada hayalinin net bir matematiği, arındırıcı aşkın son derece belirgin özellikleri vardır. Fazlasıyla tanıdık bir çiçek bahçesi benzetmesiyle tasvir ettiği aşk yaşantılarının amacı, gerçek ve son sevdaya ulaşınca kadar mümkün olduğunca fazla ve çeşitli çiçek derlemektir.

Bu demetler o kadar çoğalacak, o kadar çoğalacak ki nihayet odamın hücrelerinde boş yer kalmayacak... O zaman, işte yalnız o zaman ta odamın ortasında, bütün o hatıraları safvet (safılık) şaşaasıyla, bıkının (el değmemişliğinin) beyaz nezahetiyle (temizliğiyle) örtecek bir zambak, tertemiz, lekesiz bir zambak koyacağım. Ötekiler kurudukça bu, tazeliğinin, şetaretinin ratıp nesimini (sevincinin nemli esintisini) üzerlerine serpererek, kendisi yaşamaktan bahtiyar yükseldikçe, o biçare solgun hatıralara da bir parça neşve (sevinç) verecek. (161)

Kadınların çiçeklere benzetilmesi çiçekler gibi toplanılmayı bekleyen pasifliklerine bir güzellemedir. Erkeğin aşk bahçesinde kadınlar, el değmemişlikleriyle zambak olarak ya da kendileri için bir mübadele değeri belirleyerek erkeğin arzusuna tâbi olurlar. Bu dünyanın esası, kadınların çeşitli, hatta birbirine zıt görünen biçimlerde erkekler için ulaşılır kılınmasıdır.

İlişkilerinin başlarında Behlül, Bihter'in tek gerçek aşkı, bugüne kadar yaşadıklarını değersizleştirecek, hepsinden başka bir seveda olduğunu düşünür. Yalıda, herkesin gözü önünde gizli bir ilişki yaşamının tehlikeleri bu aşkı daha da heyecan verici kılacaktır. Aynı heyecan hissi Bihter'de de mevcuttur. Ancak kış mevsimi boyu yaşadıkları, ikisini çok farklı noktalara getirmiştir. Bihter artık sükûnete kavuşan aşklarından, rutinleşen buluşmalarından memnun görünürken, Behlül başka bir yaşantının özlemiyle huzursuzlaşmaktadır. Bihter'e karşı hissettiklerinin özel olduğunu kendine tekrar edişlerinde bile, bunun doğruluğuna inanmaya çabalar bir hal vardır. Kendisine arzu ettiği tutkuyu, duygu iniş çıkışlarını hatta aşk acısını yaşatmadığı için Bihter'e karşı giderek artan bir öfke besler. Üstelik bıkkınlığına bir de hakir görme eşlik eder. Başlangıçta ilişkilerinde tespit ettiği başkalık, artık tamamen farklı bir anlam taşımaktadır.

Bu aşk, hayatının bütün o eski aşklarından hiçbirine benzemeyecekti. Her zaman aşklarından galip çıkarken bu aşkından mağlup olabileceğini hissetti. Bu defa her zamankinden başka bir fark vardı: O gidip Bihter'i almamıştı, Bihter gelip kendisini almış idi. Bu fark muaşşakanın (karşılıklı aşkın) bütün cereyan tarzına tesir icra edebilirdi. Temellük hükmü bu defa onun elinde değildi. (251)

Şimdi bu gelinip alınma Bihter'i aşığılama gerekçesi haline gelmiş, Behlül onda evlilik bağına ihanet eden, düşmüş bir kadın görmeye, böylelikle kendini günahsız bir vesile saymaya başlamıştır. Firdevs Hanım'a baktığında bile gelecekteki Bihter'i görür. Bihter'in annesine benzeme korkusu ilk olarak sevdiği erkeğin gözünde gerçek olur, hem de sadece ihanette değil gelecekte de aynı gençliğe tutunma hırsı ve aşk oburluğunun getireceği tüm gülünç ve acıklı hallerle birlikte.

Bihter'i en çok korkutan şey gerçekleşmektedir artık. Behlül'ün aşkını kaybedecek, anasının günahı ruhuna işlenmiş bir beden hükmünde kalacaktır. Behlül ise tüm yaşantısını gelecekteki bir aşkın vereceği anlamla hayal ederken, ruhundaki bu yerin neyle dolacağını başından beri çok iyi bilmektedir aslında. Onun aradığı herhangi bir kadının sevgisi değil, gelinip alınmayı bekleyen saf ve el değmemiş beyaz bir zambak, nihayetinde onu saygıdeğer bir aile reisi yapacak bir kadındır. Menekşe kokulu Bihter'in bu senaryoda isteyebileceği yeri bulamayacağını okur Behlül'den çok daha önceden bilir.

Behlül'ün Bihter'den duygularını canlı tutacak aşk oyunları beklemesi de aynı dinamiğe tâbidir. İsteklerinin karşılanması değildir gerçek arzusu; tahrik edip geri çekilerek, bekletip erteleyerek, reddedip kavuşmanın bedelini yükselterek, arzusuna tabi oluşun bir kışkırtma ritüeliyle icra edilmesidir. Tıpkı Beyoğlu hayatından aktardığı hikâyelerde olduğu gibi. Peki, aynı şey beyaz zambaktan da beklenemez midir? Bu soru meşru olsa bile beyhudedir. Bihter ait olduğu yerde kötü bir oyuncudur artık ve Behlül'ün gözünde alçalışı Kette'ninkinden hiç de farklı olmamıştır.

### Yaşamın İmkânsızlığı

Yaliya taşınan Firdevs Hanım'ın ortaya attığı Nihal-Behlül evlenmesi fikri başlangıçta bir şaka olarak karşılanırsa da günden güne ciddiyet kazanır; hatta Bihter ile Behlül arasındaki ilk ve son kıskançlık kavgasının da sebebi olur. Bihter o güne kadar Behlül'ün diğer ilişkilerini bilmezden gelerek kabullenmiştir. Bütün bu kaçamaklarda kendisini daha kıymetli bir yerde, en azından onlardan farklı görmesi mümkünken, Nihal'le yapılacak evlilik bambaşka bir noktadan meydan okur Bihter'e: "Fakat bu izdivaç olmayacak, anlıyor musunuz? Her şey, evet her şey, hatta Kette.. Bakınız ismini bile biliyorum, evet hatta Kette, yalnız Nihal değil, yalnız bu izdivaç olmayacak" (419).

Firdevs Hanım bu kez lanetini kendi eliyle gerçekleştirmiştir. Bihter'i kendi kızı konumundaki Nihal'e rakip yapmıştır. Firdevs Hanım'ın "Demek bunu da elinden Bihter alacaktı?" feryadı, anneden kızı geçerek yankılanıyor gibidir.

Bihter, ilişkisini Adnan Bey'e itiraf ederek hem bu evliliğe engel olmak, hem de bir parça da olsa gururunu kurtarmak istese de, olayların beklenmedik gelişimiyle Nihal ilişkilerinden haberdar olur. Nihal'in hayatındaki bu son travma da onu Ada'da bulmuştur. Tıpkı annesinin ölümü ve babasının Bihter'le evliliği gibi, bir felaket rüzgârı daha ruhunun

yokluğunda yalılı kavurmuş, yaşamlarını alt üst etmiştir. Behlül her şeyin ortaya çıkmasından dolayı Bihter'i suçlar ve büyük bir öfkeyle yalıdan ayrılır. Böylelikle döngü tamamlanmış, Bihter annesinin kaderine sıkışıp kalmıştır. Bu hayatı yaşamaktansa kocasının silahı ile kendini öldürmeyi seçer.

Kendisini odasında, elinde o zarif bir oyuncuğa benzeyen şeyle, yapayalnız, karanlıkta bulunca titredir. Bütün kuvvetleri birden söndü. Sahih (gerçekten), bunu yapacak mıydı? Böyle genç, güzel, henüz yaşamaya vakit bulmaksızın: En evvel mumunu yakmak istedi. Her halde karanlıkta ölmeyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek. (508)

Bihter ölmeden önce kendini bir kez daha görmek istemiştir. Kendisini, aynadaki aksini, belki de "öteki" Bihter'i görmek istemiştir, bedenindeki yaşama sahip çıkabilmek için...

İntihar dakikalarının tereddütlerine rağmen, Bihter'in ölümünü bir zorunluluk gibi yaşarız. Romanın başlangıç bölümlerinde karakterlerin tanıtılması ve alınan evlenme kararı ile birlikte bir nedensellik ağı kurulur; kaçınılmaz, vazgeçilmez şeylerle birlikte bünyesel imkânsızlıklar ortaya konur. Sonrasında yaşananlar nedenselliğin açılarak yayılması gibidir. Nihal'in, Behlül'ün ilişkisini öğrenmesi cüzdandan düşen bir not sayesinde olur. Pek de olası görünmeyen, en iyi ihtimalle uzak bir tesadüf sayılabilecek, hatta sakil duran bu olay, akışı kadere uydurmak için bir elin araya girmesini andırır. Bu arızı gelişme, olayların yönünü değiştiren bir dönüm noktası gibi görünse bile, bütün anlamını nedensel ağda doldurması beklenen yerden alır. Neredeyse mutlak bir kaçınılmazlıkla ve okuru inandırıcılığına ikna etme çabasına bile girilmeden ortaya bırakılmıştır. Nihayetinde işaret edilen bünyevi imkânsızlık, kadının tensel tutkusuna yalı mekânında yer açma, öfkeli tanrıları yatıştıracak bir yıkım olmaksızın sessizce geçirilen bir parantezle bile olsa, karşıt görülen bu iki dünyayı uzlaştırma ihtimalidir.

Beşir'in ölümü dışarıda tutulursa, Bihter'in yarattığı yıkım kendi ölümü olmuştur. Adnan Bey'in düzeni ve ailesinin temelleri sarsılmadan kalır. Firdevs Hanım'ın aksine Bihter, diğer erkeklerin ilgisini kocasına bir meydan okuma olarak yaşamamış, kocasına âşık olamasa da ona sevgi ve hürmet duymuştur. Adnan Bey Melih Bey takımından biri de olmamış, aldatıldığında bile karısının nezdinde saygınlığını yitirmemiştir. Belki de roman bize kötücül dışının ancak aciz ve aşağılanmış bir babanın mahvına sebep olacağını, adını hak eden bir patriyarkın ise acı çekse de kadın tarafından yıkıma uğratılmayacağını söylemektedir.

Bihter'in ölümü ile yalıda evlenme öncesindeki düzen yeniden kurulur. Ayrılan hizmetkârların ve bir mektupla davet edilen Matmazel'in dönüşleri, Bülent'in yatılı okuldan alınmasıyla tam bir restorasyon gerçekleşir. Aslında, Nihal'in arzusuna tekabül eden haliyle yalı yaşantısının pekiştiği bile söylenebilir. Bihter'in aldatması ve ölümü, Adnan Bey'in yeniden evlenmeyi düşünmesini muhtemelen imkânsız kılmıştır. Ayrıca

Behlül de evden ayrılmıştır. Aynı çatı altında yaşayan bu iki kişinin evlenmeleri fikri Firdevs Hanım'dan bağımsız olarak da doğabilecekken, şimdi baba ve kızının arasına Behlül'ün girmesi ihtimali tamamen ortadan kalkmıştır. Baba ve kızı, her biri kendi kayıplarının acısıyla bir kez daha birbirlerine kavuşurlar. Nihal kendi kendisine " 'Artık hep böyle' (513) der, 'Yaşarken ve ölürken'" (514). Sonsuzluk, zaman dışılık anlamında gerçek bir ihtimaldir artık. Hayatları hep o anda asılı kalacak; eksiksiz, kusursuz, endişesiz bu dünya artık iyice dışa kapanacaktır.

Bu pürüzsüz tinsellik karşısında Bihter, obur ve yüceltilemez bir bedensellikten ibaret bırakılır. Ananın günahı teması, uyanan arzunun arayıp Behlül'ü bulması ve nihayetinde ev mekânından bir safa olarak dışlanması zorlayıcı bir kader gibi serimlenmiştir. İradeden önce günah vardır ve bu günah iradi olmadığı oranda tinsellikten de uzaktır. Bihter'e kalan ya bu kaderle sürüklenmek ya da itirazına ölümüyle teminat olmaktır. Yaşamak, yaşamak isteyen bu güzel, nefis kadın kendisini katleden dünyayı çok iyi tanımaktadır. Bu dünyada "yaşayan sefil bir mahluk için diriğ edilen (esirgenen) merhamet" bir ölüden esirgenmeyecektir (507).

"Yaşarken ve ölürken" değil, sadece ölürken.

KAYNAKÇA

- Girard, Rene. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- . *Şiddet ve Kutsal*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Kanat Kitap, 2004.
- Güneş, Aslı. "Emma'nın Günahı: Bihter" *Parşömen* 2.2 (Güz 2000): 45-50.
- Klein, Melanie. *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. Çev. Aslı Mertan. İstanbul: Kanat Kitap, 2003.
- Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" *Toplum ve Bilim* (Güz 1996): 94–150.
- Uşaklıgil, Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu*. Yay. Haz. Muharrem Kaya. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.

**KAPATILMIŞLIKTAN ÖZGÜRLÜĞE**

*Kış gelip çatıp da konağa taşındığımız günden itibaren, hazin sergüzeştlerini Avrupa romanlarında okuduğum, manastıra kapatılmış kızlardan farkım kalmazdı. [...] Etrafı yüksek duvarlarla çevrilmiş bir avlu, çakıl taşlarıyla döşeli boş, kuru bir avlu, önümde—ömrüm misâli—serilip dururdu.*

*(Yakup Kadri, Hep O Şarkı)*





Caspar David Friedrich  
*"Woman at the Window", 1822*

## Gülru Dede

1979 yılında Eskişehir'de doğdu. Büyük bir ailenin içinde büyüyen her şanslı çocuk gibi mutlu bir çocukluk geçirdi. Erkek kuzenlerinin niye masayı toplamadığını düşünmeye başladığı günden beri kadınlara dayatılan her şeyle kavga eder. Çok kadınlı, çok sohbetli ve bol sabah kahveli geçen ilk gençlik yıllarında kendinden üçüncü tekil şahısla bahsetmiyordu henüz, bu alışkanlığı lise yıllarına denk düşer ve bu alışkanlığı kitap kurdu olmasına bağlanır çoğu zaman. Anadolu Üniversitesi'nde Sinema-Televizyon eğitimi aldı. Üniversiteyi ailesinin yanında okuyan her genç kız gibi bol kavgalı, bol fırtınalı, gene de çok eğlenceli geçen bu yıllarda kendisi ve karşı cins üzerine düşünmekten başka şeylere pek fırsat bulamadığı rivayet edilir. Mezun olunca okullu çokbilmişliği ve üç yaşından beri bilinen ukalalığıyla İstanbul'a taşındı. Bir süre dizilerde yönetmen yardımcılığı yaptı. Okulda öğrendiklerini unutup sektörün kuralları içinde her şeyi yeniden öğrenmesi istenince bundan hiç hoşlanmadı ve işin reklâm kanadına attı kendini. Velhasıl kelam orada da durum farklı değildi ya da kendisi çok tembeldi ve çalışmayı hiç sevmeyişi için her şeye bahane bulmakta çok yetenekliydi. Hep evliliğe inanmadığını söylerdi ama yaşlanmak istediği erkeği buldu ve nikâh masasına oturdu. Sevgilisini ailesinin içine rahat rahat sokmak için evlendiğine inananlar vardır. Okullu çokbilmişliğini geri de bıraksa da ukalalığının ilelebet devam edeceğine inanılır. Dünyayla kavga etmeyi bırakıp ağaca dağa kuşa filan inanmaya başladı. Dostları en değerlisi, ailesi vazgeçilmezidir "Çocuk da yapmayacağım kariyer de" der durur. Şimdilerde çok sıkıldığı cast direktörlüğünü bırakıp uzun bir tatil yaparak hayat üzerine düşünmekten çok keyif alıyor. Kısa konuşmayı severken kendisinden bu kadar uzun uzun bahsetmesini editörüne bağlıyor ve çok da özel olmayan hayatını bu kadar okuttuğu için siz sevgili okurlardan af diliyor.

## Varlığını İnkâr Eden Bir Dünyada Delirmek Akıllıca Bir İş midir?

*"Gece gündüz seni olduğunun dışında bir kişi yapmak için, elinden geleni ardına koymayan bir dünyada, kendinden başka birisi olmamak için verilen savaş insanoğlunun yapabileceği en güç savaştır ve bu savaş hiç bitmez."*

**E.E.Cummings**

1800'lerin sonunda Amerika: Viktorya döneminin izlerini taşıyan, sanayi devriminin hızıyla başı dönen, yeni umutlar kıtası... Kadınlar için yeni olmayan toplum baskısını ve tutuculuğunu hâlâ taşıyan Amerika'da, doğru bildiğini söylemekten ve yazmaktan kaçınmayan bir kadın. Benzerlerinin alenen yakılmasından sadece yüz sene sonra, "kadın insan mıdır?" sorusu yeni yeni gündemden düşmüşken, Charlotte Perkins Gilman, kadınların toplumdaki yerlerinin ve doğalarının, kesinmiş sanılan kalıplar içinde kabullenilişiyle mücadele eden bir yazar.

1860 doğumlu Gilman, ailesini terk eden babası yüzünden zor bir çocukluk geçirir. Şehirden şehre taşınan aile, yoksulluk sınırında yaşar. Gilman, tebrik kartları yazar, mürebbiyelik ve sanat öğretmenliği yapar. Evin ve evliliğin kadını hapsedme yöntemlerinden biri olduğunu düşünen yazar, tereddütlerine rağmen, 1884 yılında Charles Walter Stetson ile evlenir.

İlk çocuğunu doğurduktan sonra depresyona giren Gilman, dönemin ünlü nörologu Weir Mitchell'a gider. Mitchell, özellikle kadınların depresyonları konusunda uzmanlaşmıştır ve hastalarına istirahat tedavisi uygulamaktadır. Hastanın yatakta yatmaktan başka hiçbir şey yapmasına izin vermeyen bu tedavi, tuvalet ihtiyaçlarını dahi karşılayamayan hastanın, hayat ile bağlarını koparıp günlük ihtiyaçlarının yükünden kurtulup iyileşmeye yoğunlaşmasını amaçlar. İsteyerek gittiği bu tedavide doktorunun yazmasını kesin bir dille yasaklamasının ardından Gilman daha da kötüleşip delirmenin sınırlarına gelir. Tedaviyi, kocasını, çocuğunu, evini arkasında bırakıp California'ya kaçar. Yazar ilk kitabı olan *Sarı Duvar Kağıdı*'nda akıldan kaçacaktır. Otobiyografik öğeler taşıyan *Sarı Duvar Kağıdı*, bir kadının kocası tarafından iyileştirilmeye çalışırken delirmesinin hikâyesidir.

Gilman'ın kaçtığı akıl kimin aklıdır? En başından eril bir proje olduğu itiraf edilen bilimin mi? "Royal Society'nin sekreteri Henry Oldenburg kurumun amacının 'eril bir felsefe oluşturmak... ve böylelikle insan aklının gerçek doğruların bilgisiyle yüceltilebilmesi' olduğunu beyan etmişti" (Keller 77).

Yoksa tanrıçayı öldürüp göklerdeki koltuğuna tek başına oturan tanrının mı?

Kutsal kitap anlatısı, olanca ağırlığı ve ideolojik etkisiyle kadınların, dinsel cemaate ancak erkeklerin dolayısıyla dâhil olabileceklerini bir tanrı buyruğunun değişmez kesinliğiyle belirler. İşte bu an, Lerner'in deyişiyle, Ana Tanrıça'nın ölüp onun yerine ataerkil düzen çerçevesinde Baba Tanrı'nın geçtiği, kadınlar için trajik sonuçları olan tarihsel andır. (Berktaş 75)

Toplumsal temel taşlarını oluşturan her iki aklın da eril olmasından hareketle kaçtığı, onu kendine yabancılaştıran ortak aklıdır.

Baştan aşağı eril akla bir sövgü olarak okunabilecek *Sarı Duvar Kağıdı*'nın 1892 yılında kaleme alındığı düşünülecek olursa kitabın üzeri örtülü anlamlarla yüklü oluşuna şaşırmamak gerekir. Gilman 1915 tarihli *Kadınlar Ülkesi* adlı ütopya kitabında eril topluma karşı, sözünü açık açık söylemiş, ataerkil kurallar yığınınından ibaret olan uygarlığımızı yerden yere vurmuştur.

Hayatın her alanında ne yapacağı toplumun ortak aklı tarafından önceden belirlenmiş kadın; herkesin kendi sahnesinin yıldızı olduğu bir dünyada ya yardımcı oyuncu ya figüran olabilir. Hayat ön planda oynanırken, üzerine düşen görevin belirlenen güzergâhta arkadan geçmek olduğunu fark eden kadının dünyasında yapılacak en akıllıca iş bu aklı reddetmek ve delirmek midir?

## Erkeğin Şekillendirdiği Akıl ve Bilimin Yeniden Sunumu

*Sarı Duvar Kağıdı* yaz mevsimi için tarihi bir ev tutulmasıyla başlar. Gilman'ın kitaba eskinin değerlerinin devrilmeye yüz tutuşunu çağnştırarak girişmesi tesadüf

müdür? Harap bir kolonyal malikâne, ata ocağı, romantik bir mutluluğun simgesi...

Yeni toprağa eskinin değerleriyle yerleşmenin simgesi olan kolonyal malikâne, insanlık tarihinin de bir özeti gibidir. İnsanın toprağı evcilleştirışı, yerleşik hayata ve dolayısıyla eve geçışı, yaratım gücünü kadın rahminden alıp erkek spermine vermesiyle, kadının binlerce yıl sürecek ikincilliğini başlatması.

Neolitik çağda erkek avlanırken bitkileri evcilleştiren kadın, tarımın doğuşuna vesile olarak hem dünya hem kendi için yeni bir çağı aralamıştı. (Eliade 58)  
Antropologlar günümüz toplumlarında, tıpkı sabanın kullanılmadığı bahçecilik ile kadınların önemli rolü ve bunun sonucu olarak yüksek statüsü arasında sıkı bir bağ bulunması gibi, saban tarımı ile babasoyluluk ve ataeril arazi mülkiyeti arasında çok önemli bir ilinti olduğunu ortaya koymuşlardır. (Berktaş 42)

Neyse ki malikâne artık haraptır ve yazara perili köşkleri anımsatır. Psikanalizde açığa çıkmak isteyen eski sırları işaret eden peri/ hayalet benzetmesi, kadının bin yıllık uykusundan uyanıp artık açığa çıkmak istemesinden mi kaynaklanır bilinmez ama kahramanımız perili köşk fikrini kocası John ile paylaştığı zaman alaya alınır.

Bir doktor olan John, batıl itikatlardan hoşlanmaz. Ölçülüp biçilebilen şeyleri ciddiye alır. Kadın batıldır, erkek akıl.

Doğa bilimlerini mercek altına alan feminist bir bakış açısı için en yakıcı sorun nesnelliği, akli ve zihni eril; öznelliği, duyguları ve doğayıysa dişi diye nitelendiren şu kökleri derinlerdeki popüler mitolojidir. Bu duygusal ve düşünsel iş bölümüne göre, kadınlar kişisel, duygusal ve tikel olanın garantörleri ve koruyucuları olmuşken, bilim -gayri şahsi, akli ve genel olanın o mükemmel alanı- erkeklere tahsis edilmiştir. (Keller 31)

Bilim yeni yüzyılda dünyanın yeni tanrısı olmaya adayken, tanrıyı erkek yapan erkin, bilimi de erkekten ayrı görmesi beklenemezdi. On yedinci yüzyıla kadar doğayı anlayıp gözlemleme yoluna giden bilim, modern bilimin babası sayılan Francis Bacon ile doğayı anlayıp uyum sağlamayı zayıflık olarak görüp onu iktidarı altına alıp hükmetme yoluna girmiştir.

Bacon'ın hâkimiyet ve tahakküm anlayışında toplumsal cinsiyetin ne kadar derine kök saldığını görmek önemlidir. Hakimiyet ve tahakküm değişmez bir biçimde dişi doğa üzerinde tatbik ediliyor oluşunun dikkatimizden kaçması mümkün değildir... Bacon doğa ile akıl arasında iffetli bir evlilik gerçekleştirilim diye yazıyor, başka bir yerde de şöyle diyordu; "benim canımdan öte canım oğlum, aklımdan geçen plan seni şeylerin kendisiyle iffetli, kutsal ve yasal bir izdivaçla birleştirmek. Müstakbel gelinimiz doğanın ta kendisidir, bilimsel akılla ehlileştirilmesi, şekillendirilmesi ve boyunduruk altına alınması gerekmektedir. Tüm çocuklarıyla birlikte doğayı senin emrine koşmaya ve sana köle yapmaya geldim. (Keller 60)

Bacon'ın ünlü eseri *Zamanın Eril Doğuşu*'nu İngilizceye çeviren Benjamin Farrington bu eserle ilgili olarak: "Eski bilim yalnızca edilgen, zayıf, karnı burnunda dışı bir dölü temsil ediyordu, ama artık etkin, erkek mi erkek ve yaratıcı bir oğlan doğmuştur" yorumunu getirir.

*Sarı Duvar Kağıdı*'nda bilimi yani aklı temsil eden doktor koca John, karısına iş görmemesini, düşünmemesini ve en önemlisi kesinlikle yazmamasını öğütler. Bütün bu tavsiyelerin kadına kendini kötü hissettirmesinin bir önemi yoktur. Çünkü kadın kendini erkeğin, yani bilimin kucağına koşulsuz şartsız bırakmazsa hakikatten uzaklaşacaktır. Tıpkı geçen yüzyıllarda kendini tanrının kucağına koşulsuz şartsız bırakmazsa Havva'nın lanetinden kurtulamaması gibi şimdi de bilime boyun eğmeli ve söz dinlemelidir. Bilim, dışı olan doğayı dize getirdiği gibi dışı insanı da dize getirecektir. Bunun için de kadın John'un kitapta sık sık yinelediği gibi iradesini kullanmalı ve kendini denetlemeli dolayısıyla eril aklın söylediklerini yapmalıdır.

Yirminci yüzyılda bilinçlenen ve güçlenen kadın, eril bir proje olarak adlandırılan bilimin dışında kalıp onu reddetmek yerine bilim alanında çalışmalar vererek bilimin cinsiyetçi tavrına müdahale etmeye başlamıştır. Bilimdeki toplumsal cinsiyet etkileri üzerine çalışmalar veren Evelyn Fox Keller, bilimin eril bir proje olmaktan çıkartılıp insani bir proje olarak yine bilimin içinden kişilerce düzeltilmesi ve duygusal emek ile düşünsel emek arasındaki bilimin, erkeklere tahsis edilmiş bir alan olarak kalmasını sağlayan işbölümünün reddedilmesi çağrısında bulunur (Keller 12).

Günümüzde her alanda erkeklerle işbirliği içinde çalışarak hayatta yer alan kadın, çağlar boyunca var olduğu her yerden itinayla sürülmüştür.

Umutsuzluk içinde doktor koca John'un onu daha da kötüleştiren tedavisine boyun eğen kadının, ne düşündüğünün bir önemi yoktur. Kocasını doktordur, erkek kardeşi de doktordur. Erkeklerle çevrili tıp onu tedavi etmenin yolunu ondan daha iyi bilecektir.

Tanrıçaların hüküm sürdüğü günlerde kadın olan şifacılar tanrıların tanrıçaları öldürmesiyle şifacılıklarını da erkeğe kaptırmışlardır. Doğayı dinleyip anlayarak hastaları tedavi eden kadın şifacılar, doğayı yola getiren erkeklerin yarattığı modern tıpta bilim dışılıkla, büyücülükle suçlanmışlardır. Kadınların tedavi yöntemleri kocaları yöntemleridir artık. "Kocakarı"nın anlamını ulu bilge kadından, kocamış kadına evrilten erkek zihniyet, tapınaklardan rahibeleri nasıl kovduysa, şifahanelerden de kadınları kovmuştur (Başer 21).

## Yaratıcılığın Yeniden Sunumu

*Sarı Duvar Kağıdı*'nın yazması ve düşünmesi yasaklanan kadın kahramanı, daha az itirazla karşılaşarak kocasından ve çevresinden daha çok destek görse hastalığı ile mücadelesinin farklı olacağını, gücünü toparlamasının kolaylaşacağını düşünür. Ama düşünmek ve yaratıcılık tıpkı toplumda olduğu gibi kitapta da kadına yakıştırılan

bir özellik değildir.

Bir erkeğe ihtiyaç duymadan doğuran bakire tanrıçaları, erkek tanrılarla evlendiren eril zihin, çocukların doğumunu bu şekilde yorumlamaya başladığı günden itibaren kadının yaratıcılığına kendini ortak etmiştir. Ardından yaratıcılığın her alanından kadını sürmüş, bedenini olduğu gibi zihnini de sürülecek bir tarlaya çevirmiştir. Kadın bedeninin erkeğin malı sayıldığı bir düşünce sisteminde, kadının özgürleştirebileceği tek yeri zihnidir. Bunu da okuyarak, yazarak, düşünerek yapabilir. Zihnini özgürleştiren kadının, bedenini ve emeğini kontrol altında tutamayacağını bilen ataerkil düşünce biçimi kadının okumasını, yazmasını, düşünmesini yasaklamakta ve yasaklayamadığı durumlarda da küçük görmekte ısrarcı olmuştur. Ataerkil düşüncenin biçimlendirdiği günümüz uygarlığı, varlığının temel taşlarını kadın zihnini aşağılamak üzerine kurmuştur.

Batı uygarlığının, sonraki yüzyıllar boyunca biliminde, felsefesinde ve toplumsal cinsiyete ilişkin öğretisinde kullanacağı miras Aristoteles'in yaklaşımıdır. Aristoteles'in dünyası da hiyerarşik düalizmden, yani bir tarafın diğeri üzerinde egemen olduğu kutupsal karşıtlıklardan oluşur. Ona göre ruh beden üzerinde; akıl duygu üzerinde; erkek kadın üzerinde egemendir. Yalnızca erkeklere özgü olan saf akıl(*nous*), tanrısal ruh ile ilişkilidir ve yeryüzündeki her şeyden üstündür. Dolayısıyla erkeğin zihni, her türlü maddeden daha yüksek ve daha kutsaldır... Aristoteles'in jenerik insan tipinden sapmış hilkat garibeleri olarak tanımladığı kadınlar, bedensel işlevlerinin pasif ve duygusal tutsakları olduğu için, zihinsel bakımdan aktif ve yetenekli olan erkeklerden daha aşağıdadırlar. (Berktaş 133)

Hayatın her alanında olduğu gibi yazında da yeterli görülmeyen kadın zihni, edebiyattan da uzak tutulmuştur. Romantik hüylalara dalmasına sınırlar içinde izin verilen kadınların, toplumsal çıkarımlar ya da derin sanatsal eserler vermesi engellenmiş, engellenemediği yerlerde yapıtları alaycılık ve küçük görmeye maruz kalmıştır. Günümüz bilimi bize bambaşka şeyler söylemektedir.

Bir MRI taraması mikroskop altında incelendiğinde kadın ve erkek beyinleri arasındaki farklılıklar çok karışık ve dağınık görünür. Beynin işitme ve dil merkezlerinde, örneğin, kadınlar erkeklere kıyasla %11 daha fazla nörona sahiptirler. Duygu ve hafıza merkezi -hipokampus- aynı konuşulan dili işlemeye ve başkalarının duygularını gözlemlemeye yönelik beyin devreleri gibi, kadınlarda daha geniştir. Bu, kadınların genel olarak duygularını ifade etmede ve duygusal olayların ayrıntılarını hatırlamada daha iyi oldukları anlamına geliyor. (Brizendine 27)

## Erk Farklı Olanı Kapatmayı Sever

*Sarı Duvar Kağıdı'nın* kahramanı sıklıkla takatsizlik ve sinir bozukluğu içinde geçen

günlerden, bebeğinden ayrı kalışından şikâyet eder. Bebeğin annesinden uzak, iyi bakıldığını bilmek kahramanımızı sakinleştirmeye yetmez, aksine asabileştirir: "John benim gerçekte ne kadar acı çektiğimi bilmiyor. Acı çekmem için hiçbir neden olmadığını biliyor ve bu ona yetiyor" (12).

Amerikalı nöropsikiyatrist Louann Brizendine, kadın ve erkek beyinleri arasındaki farkları beyindeki hormon farklılıklarıyla açıkladığı çalışması *Kadın Beyninde* kadınların niçin erkeklerden daha çok depresyona girdiğini araştırır.

Endişe, gerilim ya da korku amigdalayı tetiklediğinde ortaya çıkan durumdur ve beyin bütün bilinçli dikkatini karşındaki tehdide yöneltmesine yol açar. Endişe kadınlarda erkeklerden dört kat daha yaygındır. Olumsuz bir özellik gibi görünen bu durum aslında kadın beyninin karşısındaki tehlikeye odaklanmasını ve çocuklarını korumak için hızlı tepki vermesini sağlar. Bu aşırı hassasiyet kadınların üreme dönemlerinde depresyona girmelerine yol açar.

(Brizendine 148)

Yirmi birinci yüzyılın doğum sonrası depresyon olarak adlandırdığı ve sebebini hormonal değişime bağladığı durum, on dokuzuncu yüzyılda kadın türünün zayıflığına ve histeriye olan meyline veriliyordu.

Histeriye meyilli karısının iyileşmesini isteyen koca, yaz tatili için onu şehir hayatından uzak, sessiz sakin bir eve götürerek kadını toplumdan soyutlar. Boş bir evde tek başına oturacaktır. İş yapması, düşünmesi ve yazması yasaklanmış, hayattan ve bebeğinden uzaklaştırılmıştır. On yedinci yüzyıla birlikte erk, farklı gördüğünü "sağsız" adı altında toplumsal hayattan soyutlayıp kapatma yoluna gitmiş, bu yolla toplumun ortak sağlığını ve aklını koruma altına almıştır.

Bütün bu ahlaki düzen hapishaneleri, şu ibareyi taşıyabilirlerdi: eğer vahşi hayvanlara boyun eğdirmek mümkün olabilseyse, yolunu şaşırmış insanın düzeltilmesi konusunda umutsuzluğa kapılmamak gerekir.... Kapatma XVII. yüzyıla özgü kurumsal bir yaratıdır. Daha başlangıçta öylesine bir genişliğe ulaşmıştır ki, orta çağda uygulanan hapsedmeyle hiçbir ortak yanı kalmamıştır. Ekonomik önlem ve toplumsal tedbir olarak icat değerine sahiptir.

(Foucault 133)

On yedinci yüzyıl, farklı olanın gemilere doldurulup başka memleketlere sürgün edilmesi yolunu artık yeterli bulmamaktadır. Cüzamlılardan boşalan ötekilerin yerini, deliler, meczuplar, fakirler, dini duyguları zayıf olanlar almaya başlamıştır. İktidar hem toplumdan uzak tutma hem de dışarıdakini korkuyla kontrol altına alma işini başarıyla uygulayan genel hastaneleri çok sevmiştir.

Monarşik ve burjuva düzene özgü olan ve onun mutlakçılık biçiminde örgütlenmesiyle eşzamanlı olan bu yapı, şebekesini kısa bir süre içinde Fransa'nın tümüne yaymıştır. Kralın 16 Haziran 1676 tarihli bir fermanı; krallığın



## Varlığını İnkâr Eden Bir Dünyada Delirmek Akılcıca Bir İş midir?

her kentinde bir genel hastane kurulmasını hükme bağlamaktadır. (Foucault 133)

Genel hastanelerde uygulanan insanlık dışı yöntemlerin açığa çıkmasıyla birlikte on sekizinci yüzyıl, delileri diğer kapatılması gerekenlerden ayrı yerlere koyacaktır. Sınırsız kapatılma ve tecridin, hayalgücünü tetiklediği düşüncesi, delileri tımarhanelerde yarı özgür bir ortama koyma fikrini beraberinde getirir. Hayalgücü zihne ortak oldukça zihin hastalıkları arttığı düşünülmektedir. Toplumdan tamamen dışlanan kişi kendi gerçekliğini yaratıp toplum için daha büyük tehlike yaratabilir. Çünkü iktidar tek bir gerçeği sever: kendi gerçeğini. On dokuzuncu yüzyıla gelirken delileri duvarlar arasına kapatarak tedavi edemeyen erk, onu kafese koyarak toplumun gerçeğinden koparmama fikrine sarılır, demirlerinin aralığı iyice belirlenmiş kafeslerdir bunlar.

Kitapta doktor koca John, karısını dış dünyadan tecrit ederken, kendini odaya hapsedmemesini söyler. Yürüyüşlere çıkmasının, açık havanın ona iyi geleceğini yineler durur. Kendisine uygulanan tedavi yönteminden şikâyetçi olan kadın zamanla odasında ve kendi gerçekliğinde daha çok zaman geçirecektir.

Kadın eve ilk taşındıklarında kocasının ısrarıyla kabul ettiği odadan rahatsızdır. Özellikle de duvar kâğıdından. Soluk sarı kâğıt, hastalık ve çürüme hissini yayar odaya. Sarı uyarıcı ve konsantrasyonu arttıran bir renktir. Aynı zamanda güneşin rengidir; en çok tapılan ve her şeye yaşam veren güneşin. Odanın sarısının kirlenmesi eril akılla kirlenen gerçeğin çürümesini çağırıştırır okuyucuya. Tıpkı kadının zamanla odaya alışırken duvar kâğıdının yaydığı çürüme hissine bir türlü alışamaması gibi. "Erkeğin dayattığı dünyada yaşayabilirsin" der sanki okuyucusuna yazar, eğer benliğinin çürümesi hissiyle baş edebilirsen.

### Duvar Kağıdının Altındaki Kadın; Delirmek ya da Kendinle Tanışmak

Gilman, *Sarı Duvar Kağıdı*'nı yazma nedenlerini anlattığı makalesi "When I Wrote Yellow Wallpaper"da doktorun bütün tavsiyelerini rüzgâra yazdığını çünkü onları dinleyip entelektüel hayatına bir son verip düşünmeyi, yazmayı bıraktığı takdirde bir parazite, bir düşküne döneceğini söyler. Bu benzetme kitapta duvar kağıdının içinde sürünüp duran kadını getirir akla. Duvar kâğıdını ne kadar sarsarsa sarssın bir türlü dışarı çıkamayan, sürünüp duran zavallı bir kadın, bir düşkün gibi duvar kenarlarında, çalılırların arkasındadır. (38–39)

Kitap psikanalitik bir bakışla okunduğunda, duvar kağıdı kadın benliğini kaplayan, altında kaybolmasını sağlayan eril erktir. Gerçek kimliğinizin üzerine giymeniz gereken bir maske görevi görür; anlamaya çalıştıkça kuralları arasında kaybolursunuz ve elinizde sinir bozukluğundan başka bir şey kalmaz. Yazarın, duvar kağıdının kıvrımlarını,

ayrıntılarını uzun uzun anlatması bu yüzdendir. Anlamsız gibi görünen bu uzun duvar kağıdı tasvirleri, bize bir şey ifade etmeyen kurallar bütünü içinde yaşarken, bunu anlamaya çalışan kadının ruh halini anlatmak ister okuyucuya.

Kadın duvar kâğıdını çözmeye çalıştıkça kocasından uzaklaşmaya, ona daha az güvenmeye başlar. Gizli gizli yazışı gibi duvar kâğıdının arkasındaki kadını da herkesten gizler. Özellikle kocası ve kocasının kız kardeşi Jennie'den. Ev hanımı olmak dışında hayattan başka bir beklentisi olmayan Jennie onu yazarken görmemelidir. Klasik kadın imgesine sığınmış kadın da artık ataerkildir çünkü. Bu yüzden daha sık odaya kapatır kendini. Duvar kâğıdına rağmen, duvar kâğıdı yüzünden sevmeye başlar odayı. Duvar kâğıdının yavaş yavaş zihnini kapladığını düşünür. Buna bir anlam vermeye çalışır:

Enine uzanan şeritlerin herhangi birini tek başına ele alırsanız, Kabarmış dalgaların, süslerin -"delirium tremens" halindeki, zıvanadan çıkmış bir tür romanesk- ayrı ayrı duran o biktirici sütunların üzerinde ine çıka dolaştığını görüyorsunuz. (Gilman 22)

Buradaki "Delirium tremens" benzetmesi ayrıca ilginçtir. Madde bağımlılarının yoksunluk hallerindeki nöbetleri ve algı bozukluklarını tanımlayan "delirium tremens" eril aklın uyuşturduğu beynin bu anlamsızlığı fark edışıyle hastalanmasına benzer. Ortak akıl senin yerine düşünüp karar verirken, beynini uyuşturur. Çünkü onu kullanmana gerek yoktur. Bunu sorgularsan ve anlamsızlığını fark edersen beynini artık uyuşturamaz.

Bu da kişide yoksunluk hissine ve "delirium tremens"teki gibi beyinde fonksiyon bozukluklarına neden olur; halüsinasyon, duygu durum bozukluğu vb.

Kadının erk tarafından istenen hali (eş, anne, boyun eğen ve kendini erkeğin doğrularına bırakan) kocası John yanındayken daha etkindir. Ama kadın yalnız kaldığında özellikle de geceleri duvar kâğıdının yani öteki benin, etkisi artar. Böylelikle kocasına ve etrafına güveni azalır. Başlarda koşulsuz inandığı John duvar kâğıdının arkasındaki kadını görmesiyle ona gülünç gelmeye başlar. Gülünç ve güvensiz John, anlatıcının duvar kâğıdının arkasındaki kadını çıkarma isteği arttıkça, korkutucu birine dönüşür. Çünkü John kadının kendisiyle buluşmasındaki en büyük engeldir. Duvar kâğıdını kaldırıp altındaki kadını çıkartması için, John'a aldırmamaya, kendini başkalarından soyutlamaya ihtiyaç duymaktadır. Ve bütün cesaretini toplayıp kendini odaya kilitler. Anahtarları pencereden atarak ortak akılla kalan son bağı da kopartır. Anahtarları fırlatışı ev ile bağlarını koparmasını simgeler. Ev, kadının dış dünya ile arasına örülmüş duvarlardır. Kadını kamusal alandan uzak tutup, kontrol altında tutmanın en güçlü yoludur.

Anahtarları attıktan sonra özgürlüğü ile buluşması için duvar kâğıdını tek tek yolması gereklidir. Ona dayatılan doğruları, bilincinin üzerinden yoldukça gerçek kendisiyle buluşur. Kendini bulmasının tek yolu eril aklı öldürüp kendi gerçekliğine kavuşabilmesidir. Ve kocasının kapının dışından bağırışlarının bir anlamı yoktur artık.

Hapishanesinin anahtarlarının yerini söyleyebilir John'a. Yanına gelse de ona engel olamayacaktır nasıl olsa. Kadın çıkmıştır artık duvar kâğıdının arkasından, John'a ve Jennie'ye rağmen... *Sarı Duvar Kağıdı* şu cümleyle son bulur: "Bu adam niye böyle bayıldı? Bayıldı ve duvarın kenarına, yolumun üzerine düştü, her seferinde üzerinden geçeyim diye" (46).

Gilman'ın bayılmak gibi kadına özgü görülen bir zayıflığı erkeğe geçirışı, kendi aklını yaratanın gücünü ele geçirişini işaret eder. Kendi gerçeğine sahiptir artık ve güç ondadır. Erkeğin akli, varlığı, duvarın yani toplumun kenarına itilmiş kadının yolunda en büyük engel olmuştur bugüne dek. Ama bundan sonra yol tıkalı diye durup beklemeyecektir, her seferinde tikanıklığın üzerinden geçip yoluna devam edecektir.

Deliler, ortaçağın soytarıları, devam eden yüzyılların kapatılmışları hep öteki olmuş, hep tehdit ve iyimser deyişle meczup olanlar; reddettikleri aklın kendisi midir yoksa genelin gerçekliği mi?

[A]kla içkin bir deliliğin keşfi; sonra buradan hareketle çift hale gelme: bir yanda akla özgü bir deliliği reddeden ve bunu yaparken onu ikiye katlayan ve bu ikiye katlamanın içinde deliliklerin en basit, en kapalı ve en dolaysızının içine düşen "çılgın delilik"; öte yanda da aklın deliliğini kabul eden, onu dinleyen, onun haklarını tanıyan ve onun canlı güçlerinin kendine nüfuz etmesine izin veren, ama bu yolla kendini deliliğe karşı her zaman baştan yenik düşen bir red inatçılığından daha gerçek bir şekilde koruyan "bilge delilik" Bunun anlamı deliliğin gerçeğinin artık aklın zaferiyle ve nihai egemenliğiyle bir ve aynı şey olduğudur. (Foucault 71)

Yaratılmış bir gerçekliğe doğan insan bunu reddederse deli olarak adlandırılır. Tıpkı ötekileştirildiği bir dünyaya doğan kadının bunu reddederse deli olarak adlandırılacağı gibi. Gilman, *Sarı Duvar Kağıdı*nda kahramanı bu sürece iten sebepleri açıklamaz. Tek bildiğimiz kadın kahramanımızın sinirlerinin bozuk olduğu, bebeğinden ayrı kaldığı, kocasının çok da mühim görmediği bu sinirsel zayıflığı iyileştirmeye çalıştığıdır. Bu iyileştirme sürecinin kadını en çok rahatsız eden kısmı yazma sürecine etkileridir: "Bazen, yazı yazmayı biraz daha iyi becerebilseydim, bu düşüncelerin baskısını hafifletir ve beni rahatlatırdı diye düşünüyorum" (15).

Ne düşündüğünü, neler hissettiğini anlatmasının tek yolu yazmaktır. Ama doktor koca John yazmanın hele ki düşünmenin onun durumunda yapılacak en kötü şey olduğunu öğütlemektedir. Gizli gizli, kendi deyimiyle "sinsice yazmak" onu güçsüz düşürmektedir (7). Yazmaya güç bulamadıkça duvar kağıdı daha çok ilgisini çekmeye başlar. Bu gerçeklikte kendi olamayan, kendisini ifade etmesine izin verilmeyen kadın, özgürce kendi olabileceği başka bir gerçeklik yaratmaktadır kendine. Erkek tarafından sahiplenilip biçimlendirilen akıl, kadını her mecrada bir nesne haline getirmiştir. Erkek tanrı, iradesine sahip çıkıp kendini denetlemesini ve eril kurallara uymasını buyurur.

Erkek bilim, dünyayı eril bir gözle yorumlayıp bu gerçekleri kabullenmesini ister. Erkek iktidar, evinde oturup annelik ve hizmetçilik yapmasını dayatır.

Ne yapması, nerede durması, ne düşünmesi önceden kesin sınırlarla belirlenmiş bir dünyada üç yol vardır kadınların önünde; kabullenip içselleştirmek, içinde kalıp mücadele etmek reddedip kaçmak. Charlotte Perkins Gilman, Weir Mitchell'in istirahat tedavisine devam edip yazmayı bıraksaydı, başına gelecekleri özetler *Sarı Duvar Kağıdı*'nda. Toplumun dayattığı akıldan kaçmasaydı, kendi aklından kaçmak zorunda kalacağının farkında bir kadın olarak.

## KAYNAKÇA

- Başer, K.H.C. *Kocakarı İlaçları. Tıbbi ve Aromatik Bitkiler Bülteni* (9) 21–32 (1993).
- Berktaş, Fatmagül. *Tektanlı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Brizendine, Dr. Louann. *Kadın Beyni*. Çev. Zeynep Heyzen Ateş. İstanbul: Kelebek Yayınevi, 2007.
- Eliade, Mircea. *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003.
- Foucault, Michel. *Deliliğin Tarihi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.
- Gilman, Charlotte Perkins. *Sarı Duvar Kağıdı*. Çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- . *The Forerunner*. Ekim 1913.  
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/whyw.html>
- Keller, Evelyn Fox. *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

H. Ezgi Doğru

1985 anararhmi doğumlu. ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nü 2008'de bitirdi. ODTÜ'de öğrenci olduğu yıllarda feminizm ve sosyalizmle tanıştı. Ankara'da Kırkörük Kadın Kooperatifi ve Kadın Dayanışma Vakfı'nda gönüllü olarak çalışmalarda bulundu. 2007 İnsan Hakları Raporu için Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın dokümantasyon biriminde çalıştı. ODTÜ Siyaset Bilimi Topluluğu'nda "Türkiye'de Darbeler Çalıştayı"nın yürütücülüğünü yaptı. İlgi alanları siyaset teorisi ve felsefesi, feminist teori, politik iktisat, Frankfurt Okulu, Türkiye siyasi tarihi ve Türkçe edebiyat. Halen Sabancı Üniversitesi'nde Kültürel Çalışmalar Programı'nda yüksek lisans ve asistanlık yapıp aynı zamanda kendine ait olan odanın parasını kazanıyor. Darbe edebiyatı üzerine tez yazıyor Akademi izin verirse bu alandaki çalışmalarına devam etmek istiyor

## Çatı Katından Sarı Duvar Kağıdı'na: Kadın, Dil ve Kapatılmak

Evlere kapatmak yetmiyor kadınların zihnini, bedenini. Odalara kapatmalı onları. Kendilerine ait olanlara değil, eril duvarlarla ve akıllarla yapılandırılmış olanlara hem de. Peki, hepsini mi? Ne kadarını? Ya da hangi birini? Neden kapatıyoruz ve hatta kapatıyoruz kendimizi? Nasıl çıkılır bu bize ait olmayan odalardan? Çığlık atsak? Yazsak? Sürünerek tellerin arasından kaçmaya çalışsak? Evleri mi yaksak acaba? Seslerden, yazılardan tüneller mi kazzsak?

Amargi'nin odalarında otururken, biz bir grup kadın, çatı katından tıktırılar duyduk önce. Huzursuz, rahatsız, tekinsiz tıktırılar. Anlamsız, boğuk, acı çeken sesler hemen sonrasında. Sonra ne mi yaptık? Ne yapacağız dinledik, saatlerce dinledik birbirimizi. Zihnimizin tavan aralarına kapatılmış kadınların seslerini duyduk. Hayır, bana öyle gelmedi. Duyduğumuz o "deli" kadınların sesiydi; kendi sesimiz.

Bu yazıda kapatılmış iki kadının öyküsünü anlatmaya çalışacağım. İlki Bertha; bilgisine Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* (1847) adlı kitabından ulaştım. Thornfield Konağı'nın üçüncü katında on yılı aşkın süre yaşamış "deli" bir kadın. Uzun siyah saçları var ve de çığlığı. Tekinsiz bir kadın. Ancak rivayet oldur ki, kendisi romanın başkahramanı Jane'in bastırılması sonucu dünyaya gelmiştir (Gilbert ve Gubar 339). Bastırılan Jane, Bertha'nın çığlık ve yangınlarıyla geri dönmüştür. Yazının ilerleyen aşamalarında Jane'in nerelerde ve nasıl bastırıldığını ve Bertha'nın ortaya çıkışlarını anlatacağım. İkinci kahramanımızın ise ismi yok ancak kendisi bir anne, bir eş ve yazmayı seven bir kadın.

Onun varlığından Charlotte Perkins Gilman'ın *Sarı Duvar Kağıdı* (1891) adlı öyküsü dolayısıyla haberdar oldum. Gilman'ın bu kitabının otobiyografik bir eser olduğu kendisi tarafından da ifade edilmiş ("Why I Wrote the Yellow Wallpaper"). Kadın yazar ve teorisyen Gilman uzun yıllar sık sık ve sürekli kendisini melankoliye iten sinir krizleri geçirmiş ve o dönemin ünlü nörologlarından S. Weir Mitchell'in tedavisinin bir parçası olarak 6 hafta izolasyona maruz kalmış. Bu süreçte yatak istirahati ve sağlıklı beslenmenin yanında yapması gereken en önemli şeyin kesinlikle kaleme ve fırçaya dokunmamak olduğu doktor tarafından dikte edilmiş. Gilman'a göre bu süreç tam bir çöküşle sonuçlanmış ve doktor tavsiyesinin aksine o yazmaya devam etmiş. *Sarı Duvar Kağıdı*'nın ortaya çıkışı da bu süreç sırasında olmuş ve bizlere leziz bir öykü armağan etmiş Gilman'ın bu başkaldırısı.

Jane Eyre, bir *Bildungsroman* örneği olarak, genç bir kadının oluşumunu ve gelişimini anlatmaktadır. Ben bu yazıda söz konusu oluşum hikâyesinin aynı zamanda bir kapatılma hikâyesi olduğunu öne süreceğim. Gelişmenin, yetişkin erkek normlarına uymak olduğunu ve bunun da ancak onlara benzemeyenin kapatılması ve hizaya getirilmesi yoluyla gerçekleşebileceğini; hatta romanın, kurgusu ve dili dolayısıyla, kapatılmanın kendisine dönüştüğünü iddia edeceğim. Jane Eyre'in sözcüklerden kurduğu hapishanenin tersine, *Sarı Duvar Kağıdı*'nın kapatılmaya bir direniş olduğunu ve hizaya getirilemeyi öykülediğini öne süreceğim. Kısacağı kapatılma ve özgürleşme gerginliğinde kelimelerin, cümlelerin, hatta yazma eyleminin kendisinin peşinden gitmeye çalışacağım.

### Sözcüklerle Kapatılan, Ehlileştirilen Huzursuzluk: *Jane Eyre*

Bunları duyunca beni birçok suçlayanlar çıkacaktır... varınlık suçlusu! Bana nankör bile diyeceklerdir belki. Ama ne yapayım, elimde değildi bu. *Huzursuzluk benim mayamda vardı, arada öyle depreşiyordu ki acı veriyordu bana.* (Bronte 163)

Jane Eyre çocukluğundan beri uyumsuz ve huzursuzdur. Öksüz bir kız çocuğu olarak, ailesi öldükten sonra Gateshead Konağı'nda akrabalarının yanında kalmaya başlar. Ancak burada kendisine fazlalık ve sorun kaynağı olduğu hissettirilir. Kitabın ilk sayfalarından itibaren Jane'in aile ortamından sürekli dışlandığı görülür. Bayan Reed (konağın sahibi), Jane'i insan canlısı sevimli bir çocuk olana kadar yemek masasına almama kararı almıştır. Evin hizmetçisi Bessie bu konuyla ilgili konuşurken ona şöyle der: "Hem böyle küçük bir çocuğun büyüklerine hesap sorması ne fena şey! Otur bir köşeye. *Doğru dürüst konuşamayacaksan da sus*" (Bronte 10).

Jane'in fevri davranışları ve hesap soran tavri toplumun sığıntı bir kız çocuğundan beklediği davranış kalıplarına uymamaktadır. Jane konuşmayı bilmemektedir ve yeteri kadar itaatkâr değildir. Konuşmayı öğrenene kadar kimse onu dinlemeyecektir, hatta



odalara kapatılacaktır susmayı da öğrenmesi için. Evin biricik oğlu John Reed ile kavgası sonucunda ceza olarak *kırmızı odaya* kilitlenir. Bu oda Jane'in dayısı Bay Reed'in dokuz yıl önce öldüğü odadır ve oraya Bay Reed'in biricik oğluna karşılık verdiği için kapatılmıştır. *Kırmızı oda* bir çeşit ataerki ölüm odasıdır; kapı üzerine kilitlenmiştir ve kaçabileceği hiçbir yolu kalmamıştır delirmekten başka (Lacy 108). *Kırmızı odada* bir an aynaya dikkatlice bakmaya başlayan Jane, bembeyaz yüzüyle tuhaf tuhaf ona bakan bir hayalet gördüğünü düşünür ve korkudan kendinden geçercesine bağırmaya başlar. Ancak odadan çıkartılmaz çünkü bir saatlik cezasını doldurup uslu duracağına yemin etmesi gerekmektedir. Bu ataerki ölüm odası Jane'in bir daha asla girmek istemeyeceği hatta bunun ihtimaline dahi tahammül edemeyeceği bir odadır. Oda günahın ve cehennemin rengindedir çünkü Jane bir günahkârdır. Kendisini konağın uyumsuzluk ögesi olarak tanımlayan Jane, Gateshead Konağı'nın normlarına uymayan bir günahkârdır (Bronte 23). Odadan çıkmasının tek şartını yerine getirerek uyumsuz ve dışlanan bir parçasını *kırmızı odada* bırakarak özgürlüğüne kavuşmuştur.

Pek tabii bu özgürlük tartışmaya açıktır. Sürekli hizaya getirilmeye çalışılan Jane, ancak sesinin bir kısmını *kırmızı odada* bırakmak suretiyle özgürleşebilmektedir. Yani disipline edilmelidir ki kapatılmasına gerek kalsın: "Vücutça güçsüz, kırık-dökük buluyordum kendimi. Ama en büyük yıkıntı sözle anlatılmaz bir ruh perişanlığıydı. Gözlerimden durup durup sessiz yaşlar boşanmasına yol açan bir çöküntü" (Bronte 31).

Ceza Jane'in bedeninden ziyade ruhuna müdahale etmektedir. Diğer bir deyişle, Jane'in bedeni kapatılarak düşüncesine, iradesine ve ruhsal durumu üzerinde derinlemesine etki eden bir ceza verilmiştir (Foucault 51).

Gateshead Konağı'ndaki kapatılma, Jane'in eğitimi için yeterli görülmez. Daha sistematik bir kapatılmayı yaşayacağı Lowood kurumuna gönderilmesi de bu sebeptendir. Bayan Reed, onu eğitime görevini artık din insanlarına devretmektedir. Lowood, Jane gibi öksüzlerin bulunduğu okul ve kışla benzeri bir kurumdur. Kalabalık sınıflar, ortak yatakhane, büyük duvarlı bir bahçe ve duvarların ardındaki kocaman ormanla tam bir izolasyon ve kapatılma mekânıdır. Toplumdan dışlanan öksüz kız çocukları, tekrar topluma salıverilmek üzere acımasız bir disiplin makinesinde öğütülürler adeta. Sabahları yüksek sesle çalan çingirak sesiyle uyanan genç kadınlar, şafak sökmeden altısına bir tane düşen leğen-ibriklerden yıkanır. Tekrar çalan zille, ikişerli sıralanıp sınıflara doluşurlar. Bir saat boyunca İncil'den parçalar okunur ki kahvaltı saati gelebilsin. Jane yemekhanede farkedir ki:

Her kızın saçı arkaya doğru taranmıştı, kimsede tek bir lüle bile yoktu. Yüksek dar yakalıklı kahverengi elbiseler giymişler, önlerine de, iş torbası niyetine, torba cepler asılmıştı. Hepsinin de ayağına yün çorap, maden tokalı, köy işi kunduralar vardı. (71)

Lowood kurumu disipline yönelik bir dolu seremoniden oluşturulmuştur; amacı ise kapatmak suretiyle sahipsiz kız bedenlerini ve ruhlarını eğitmektir. Foucault'nun belirttiği üzere disiplin bu yolla bağımlı ve idmanlı bedenleri, "itaatkâr" bedenleri imal eder (Foucault 211). Disiplin, beden inktidarını çözerek bir yandan onu bir kapasite haline getirir (kızların çoğu eğitimin sonrasında mürebbiye olurlar), diğer yandan bunların sonucu ortaya çıkabilecek enerjiyi tersine döndürerek katı bir bağımlılık ilişkisinin içine sokar (Jane okuduğu bu kitaplarla ve edindiği bilgilerle bir daha *kırmızı odaya* girmeyecek, hatta mürebbiyelik yaptığı kız çocuklarına da o odaya girmeden yaşamayı öğretecek ve orada bıraktığı parçasıyla kati suretle savaşıacaktır). Tâbi kılınabilen, kullanılabilen ve geliştirilebilen bir beden itaatkârdır (Foucault 209). Kısacası Lowood'daki kız çocuklarının bedenleri ataerkil topluma yararlı bir güç haline getirilmek üzere hem üretken hem de tâbi kılınmıştır.

Jane'in Gateshead Konağı'nda itaatkârlaştırılamamış ruhu ve bedeni, Lowood tarafından uysallaştırılmıştır. Jane Eyre, Lowood'da geçen ömrünün 8 yıllık sürecini sessiz sedasız geçirmiştir (125). Bayan Reed'in ona yaptıramadığını, Bayan Temple (okulun müdiresi) yaptırmıştır; Jane itaatkâr ve sessiz bir kız çocuğu olmuştur. Diğer bir deyişle, Jane *kırmızı odada* bıraktığı parçasını unutabilecek kadar uyumlu olmaya başlamıştır. Her şeyden önemlisi, dışarı çıkabilecek iç nizama sahiptir artık. Jane'in olası eylemleri üzerindeki ataerkil iktidar yapısı kurulmuştur. Gateshead Konağı ve Lowood Kurumu kompleks ataerkil ilişkiler ağı ile Jane'i hizaya getirmiştir. Foucault'ya göre iktidar eylemler üzerinde eyler, yani bir merkezden insan davranışlarını bastırmak yerine, dağınık bir yapıyla potansiyel davranışları belirler (Foucault, "The Subject and Power" 220). Jane artık oto-sansür mekanizmasını oluşturmuş, neyi nasıl ifade etmesi gerektiğini öğrenmiştir. Artık ne Bayan Reed'e, ne de Bayan Temple'a ihtiyacı vardır; ataerkil polis onun içinde solumaktadır. Hatta, Jane bu polisin ta kendisi olmuştur.

Gelişiminin büyük bir evresini tamamlayan Jane, artık Lowood'un duvarları dışına çıkabilecek, yaşamını sürdürebilecek taktikleri ve kuralları bilmektedir. Gazete ilanı ile kendisine mürebbiyelik yapabileceği Thornfield Konağı'nı bulur. Asıl amacı okuldan çok daha gerçek ve geniş olan dünyanın bilgisine cesurca kavuşmaktır, ancak cesur davranmanın tanımı tüm bu disiplin mekanizmalarından sonra tamamıyla değişmiştir.

Örneğin kitabın feminist manifestosu olarak nitelenen, benim de yukarıda bir kısmını alıntılıdığım iç konuşma sırasında, Jane kadınların tıpkı erkekler gibi iç dinginlikle yetinemeyeceklerini söyler ve hatta kadınlara "yemek pişirip çorap örmekle, piyano çalıp nakış işlemekle yetinsin" diyen zihniyeti dar kafalılıkla itham eder. Ancak tam bu sırada tavan arasındaki *deli* kadının varlığını duyumsar: "Hep aynı gülüş... İlk duyduğum zaman tüylerimi ürpertmiş olan hep o yavaş alçak hah-hah-hah heceleri. Sonra bu gülüşlerinden daha da acayip olan anlaşılmaz mırıltılarını da duyuyordum onun" (164). Jane'in feminist manifestosu Bertha Mason Rochester'ın, ondan sadece bir duvar ile ayrılan

tavanarasındaki deli kadının, çılgın gülüşü ile susturulur. Peki, kimdir bu deli kadın?

Bertha'nın bilgisine, Bay Rochester'ın (konağın sahibi) anlatısından ulaşabiliyoruz ancak. Yaratılışı Rochester'ın doğasına taban tabana zıt ve yabancı, beğenileri onun için tiksindirici, adi ve bayağıdır. Bay Rochester'ın tavanarasına kilitlediği eski karısı Bertha, sıcak bir yuva kurabilecek bir kadın değildir çünkü nedensiz öfke krizleri ve saçma sapan, birbirini tutmaz, yersiz davranışları vardır. Daha da beteri ayyaş olan bu kadının hayvansal iştahları "dev zamanı"dır ve Rochester'a "boynuz yaldızlatır" (449). Bertha dünyanın "en rezil, en bayağı, en sapık, en ahlaksız" kadınıdır. Zaptedilemeyen bu kadın yıllarca tavanarasında kontrol altına alınmaya çalışılmıştır.

Peki Bertha ve Jane arasındaki ilişki nedir? Bertha'nın deliliği ve kapatılması bize neler anlatabilir? Neden konuşamaz Bertha ve bizi erkek bir anlatıcıya muhtaç bırakır? Neden konuşabilen Jane'dir de, Bertha'nın sesi yoktur? Neden Jane'in evlilikle ve aşkla ilgili her sorgulamasında, bu kadın tavanarasındaki odadan kaçır ve varlığını belli eder?

Bertha susturulmaya çalışan, dizginlenemeyen, *kırmızı odada* kalan sestir. Uysallaştırılamamıştır ve dinlenmeye değer bulunmaz. Ancak vardır, oradadır ve kulakları tırmalar, hem de tüm kapatmalara rağmen. İtaatkar değildir ve tam da bu sebepten ötürü ahlaksızdır, sapıktır ve delidir. Daha da beteri tekinsizdir ve evlilik kurumunun ataerkil temellerini kahkahalarıyla titretebilir. Jane ise, Bertha'nın zıttıdır. Bir kez çıkmıştır *kırmızı odadan* ve tüm arzuları kontrol altındadır. O çoktan ataerkil disiplin kurumları tarafından öğütülmüş ve bunun birebir taşıyıcısı haline gelmiştir. İyi bir mürebbiye, eş ve anne olabilecektir. Ancak diğer bir taraftan, Bertha, Jane için de son terece tekinsizdir.

Jane'in birinci tekil şahıstan anlattığı öyküsü, içinde bir hayalet yaşayan çatı katı altında dillenmektedir. Öykü ne zaman gökyüzüne doğru bakarak anlatılsa, çatı katındaki sesler onu hizaya getirip odasının içine sıkıştırmaktadır. Bertha, Jane'in kurucu dışarısidir, ürpertici ötekisidir ve tam da bu sebepten ötürü Jane'in ta kendisidir. Aklın kol gezdiği sabahların tersine, geceler Bertha yüzünden tekinsizdir. Jane, Rochester'ın düğün hediyesi olarak ona aldığı ve ona sınıfını hatırlatan gösterişli duvaktan hiç hoşlanmaz ancak kabul ettiği noktada, Bertha çatı katından kaçarak duvağı iki parçaya ayırır. Bertha, Jane'in bastırılmış tarafı olarak, öfkeyle geri döner. Bu öylesine büyük bir öfkedir ki, Rochester'ın efendi Jane'in ise köle olduğu Thornfield Konağı'nı kendisiyle birlikte yakar. Adeta hem kendisini hem de Jane'i özgürleştirmektedir. Ancak, diğer bir taraftan birinci tekil şahıs anlatısı, deli kadını öldürmüştür ki başka bir mekânda saadet dolu bir evlilik yaşayabilsin. Jane, Gateshead Konağı'ndaki kırmızı hayaletin korkusuyla oluşturmaya başladığı oto-sansürle Bertha'yı öldürmüştür. Mutlu ve aydınlık son ile yazı kendi içine çökmüş, kendi kendini kapatmış, ataerkil duvarların içindeki hayaletleri dilsizleştirmiştir. Yazı, hapishanenin kendisi oluvermiştir. Aynadaki bir çift göz varoluşsal tekinsizlik yayamasın diye artık gecelere yer yoktur. Bertha yazı tarafından sonsuza dek hapsedilmiş,

dilsizleştirilmiştir. *Kırmızı odadaki* hayalet ve tavan arasındaki deli kadın, Jane'in birinci tekil şahıs dolayımıyla anlattığı hikâyenin sürekli sansüre uğramasına sebep olur. Jane ne zaman eril normların dışına çıksa, klostrofobik bir korku yaşamaya başlar çünkü *kırmızı oda* ve tavanarası tüm yabancılığı ve ürperticiliği ile oradadır. Ancak, ne yazık ki, bastırılan korku, dilin ve kurgunun hapisaneye dönüşmesiyle geri dönmüştür. Bir başka deyişle, Jane kendi hikâyesini bu korkuyla biçimlendirir. Bir zamanlar ihtimaller dâhilinde olan başka türlü bir kadınlık varoluşu artık mümkün değildir.

Bu hikâyeden çok değil 45 yıl sonra, Amerika'dan bir kadın bize geceleri ay ışığında ortaya çıkan kadınların öyküsünü anlatacaktır. Jane Eyre'in tam tersine, kapatılmışlığını yazı ile aşmaya çalışacak, yazıyı bir özgürleşme alanı olarak kuracaktır.

### Yazının İmkânları ya da Parmaklıkların Sarsmak: *Sarı Duvar Kağıdı*

*Sarı Duvar Kağıdı*'nın anlatıcısı, tıpkı Jane gibi normallik ve anormallik tezadına hapsedilmiş olarak çıkar karşımıza. Doktor olan kocası tarafından, anlatıcının tedavisine başlamak için tarihî bir ev kiralanır. "Çitleri, duvarlı, kilitle kapılarıyla" bir ev. Aslında ne kocası ne de doktor olan erkek kardeşi onun hasta olduğuna inanır. Anlatıcının yaşadığı, hastalıktan ziyade "geçici bir sinirsel depresyon" ve "histeriye hafif meyilli" bir dönemdir (Gilman 6). John bu dönemi anlamlandırabilmek için, karısının anlatacaklarına hiç ihtiyaç duymaz. Zaten kendini pek de iyi hissetmeyen anlatıcı, bir doktordan ve sağlıklı bir erkekten daha etkili bir çözüm üretmeye muktedir değildir. Günün her saati için bir talimatname hazırlamıştır John ve anlatıcının bunlar olmadan herhangi bir işe karışması tasvip edilmez: "Sonuç olarak fosfat mı, fosfit mi her ne ise, ondan alıyorum, şuruplar içiyorum, yürüyüşlere çıkıyorum, hava alıyorum ve egzersizler yapıyorum ve iyileşene kadar 'iş görmem' yasak" (Gilman 7).

"İş görmek" ile vurgulanan ise yazma eyleminin kendisidir. Anlatıcının bizlere birinci tekil şahıstan aktardığı hikâyenin anlatılmaması iş görmemeye tekabül etmektedir. Zaten anlatıcı tüm bunları yazabilmek için öykü boyunca John ile köşe kapmaca oynar. Ancak o yokken yazabilir ve bizlere sesini ulaştırabilir. Açık ki, anlatıcının iyileştirilmesinin büyük bir parçası sessizleştirilmesine ve hayallerinin ehlileştirilmesine yöneliktir. Şu ana kadar hiç asabi olmamış, hiç sinir krizi geçirmemiş olan John, anlatıcının gerçekte ne kadar acı çektiğini bilememektedir ya da acı çekilmesi için hiçbir neden olmadığını bilmek ona yetmektedir (Gilman 12).

Anlatıcının yaşadığı histeri ve sinirsel depresyon "iş görmeme" hali ile yakından ilişkilidir. Ancak yazarak ataerkil iyileştirme mekanizmalarından sıyrılabileceğini bilen anlatıcı, inatla bize hikâyesini anlatmaktadır. Burada yazmak, anlatıcının öznelliğini kurarak görünme isteğini gerçekleştirdiği nokta olarak alınmalıdır. Histerinin kadınların ataerkil sisteme karşı verdikleri bir tepki olarak okunması, anlatıcının derdini

anlamamızda kilit öneme sahiptir. Özelliklerinin sürekli inkâr edildiği ve sessizliklerinin kural olduğu bu düzende, bedenlerinden çıkan yegâne sesin histeri olması hiç de şaşırtıcı değildir:

Elbette bu yalnızca sinir bozukluğu, üzerime öyle bir ağırlıkla çöküyor ki, hiçbir işimi yapamıyorum. [...] Yapabildiğim küçük şeylerin –giyinmek, misafir ağırlamak ya da ortalığı toplamak gibi- bana nasıl bir çabaya malolduğuna kimse inanmaz. [...] Bir şey yapmak üzere parmağımı bile oynatmaya değmeyeceğini düşünüyorum, o zaman fena halde kavgası ve huysuz oluyorum çünkü. Saçma sapan şeyler için sürekli ağlıyorum. (Gilman 13, 20)

Anlatıcının bedeni, dile dökülemeyeni dillendirmektedir, başka da bir çaresi yok gibidir. Irigaray'a göre anlamlandırma ekonomisi eril gösterenler tarafından kontrol edildiği için kadının bir özne olarak söyleme girişi daima engellenir (Herndl 59). Eril sistem içerisinde sözcüklerden yoksun kalmaya mahkûm edilen kadın, bu yoksunluk yüzünden histerikleşmeye başlar. Hatta kendisini temsil edecek araçlardan mahrum olan kadın, görünmez olmaya, kendini özne olarak kuramamaya ve dolayısıyla histerik olmaya mahkûmdur. Irigaray'ın hipotezi bize kadınların niçin ortada hiç de gerçek bir neden yokken delirebildiklerini anlatmak konusunda zihin açıcudur. Gerçek neden olan eril sistem, örümcek ağı gibi kadınların her tarafını sarmış ve sardığı oranda da görünmez olmuştur. John eril söylemin kurucu öznelerinden biri olarak, sözcüklerden hiç yoksun kalmamış ve histeriyi deneyimlememiştir. Tam da bu sebeple, karısının delirmesine sebep olacak gerçek bir neden görememektedir. Dahası bu sebepleri duymak dahi istememektedir.

Anlatıcı her fırsatta kocasına içinde bulunduğu buhranı ve bundan çıkabilmek için yapılması gerekenleri anlatmaya çalışmaktadır. Öncelikle kaldığı çocuk odasından hiç memnun değildir, aşağıdaki boş ve havadar odalardan birinde kalmak istiyordu. Anlatıcı her fırsatta konuşan ve arzulayan özne olmaya çalışmakta, kendisine bir yetişkin odası talep etmektedir. John ise bu odanın ona iyi geldiğini söyleyerek onu kollarının arasına alıp “canım küçük ahmağım” diyerek onu parmaklıklı çocuk odasına taşır (Gilman 14). Kocasını, ona bakıma muhtaç, küçük bir çocuk gibi davranmakta ısrar eder. Hatta onu bebek gibi kucaklayarak üst kata taşır ve anlatıcının başı ağrıyana dek kitap okur. Anlatıcı pencereden dışarı bakarak bahçede konuşan ve yürüyen insanlar hayal etmekte, kıpır kıpır insanlarla birlikte olmak istemektedir ama John karısının hayal gücünden nefret ederek onu bastırmasını talep etmektedir. Tüm bunların yerine, karısının “yastığını havai fişeklerle doldurma”sının daha akıllıca olduğunu söylemektedir (Gilman 16).

Kimse ona inanmayacak ve onu dinlemeyecek bile olsa, o bizlere, yani okuyucularına anlatmaya devam ederek kendini temsil etme çabasından vazgeçmez. Eril anlamlandırma sisteminden çıkma mücadelesidir bu. Bu noktada yazı kritik bir öneme sahiptir anlatıcı için, çünkü kendine ait olan sesi bulabileceği verimli bir alan açmaktadır

ona. Jane Eyre'in tersine, *Sarı Duvar Kağıdı'nın* anlatıcısı kendini sansürlemeden bize içindeki histerik kadını, anne olamayanı, anlamlı sesler çıkartamayanı, dinlenemeyeni yani ötekini anlatmaya başlamıştır.

Anlatıcı, odanın içindeki sarı duvar kağıdından hiç hoşlanmaz, duvar kağıdı ve boya erkek okullarındaki gibidir (Gilman 11). Kağıdı gözle izlemeye çalıştığında sinir bozucu şekiller aldığını ve birbirinin içinde kaybolduğunu fark eder. Sarı duvar kağıdında sinirlerini bozan bir şeyler vardır ama bunun ne olduğunu tam olarak kestiremez. Şekillerin uzantılarının dönüp dönüp ortaya çıkarttığı bir lekenin, iki patlak göz gibi onu tepeden aşağı süzmeye başladığını düşünür. *Kırmızı odadaki* Jane'in tersine bu gözlerin içine cesurca bakıp onların küstahlığından rahatsız olur. Odanın dışındaki rasyonalite ve odanın içindeki anlamsız şekiller anlatıcıyı rahatsız edici bir arafa sokar. Ancak bir noktadan sonra anlatıcı kendini bu araftan uzaklaştırmaya başlar ve içeridekini sevmeye başlar:

Duvar kağıdına rağmen bu odadan giderek daha çok hoşlanıyorum. Belki de duvar kağıdı *yüzünden*. Zihnimi öylesine kaplıyor ki. | ...| John bunları saçma bulacak biliyorum. Fakat neler hissettiğimi ve düşündüğümü bir şekilde *anlatmalıyım*. (21, 23)

Ve anlatmaya başlar, ondan başka hiç kimsenin bilmediğini ve bilemeyeceğini. Desende bir düzensizlik, bir başkaldırı vardır ve öne eğilmiş, şekillerin arasında sürünüp duran bir kadın. Bertha gibi geceleri daha fazla fark edilen bir kadın vardır, şekillerin içinde, arasında, arkasında: "Gece, herhangi bir ışıktaki, lamba mum ya da fener, en kötüsü de ay ışığında, parmaklık haline geliyor! Üstteki deseni kastediyorum; arkasındaki kadın da düpedüz gözler önünde... Gündüzleri boyun eğmiş gibi sessiz" (Gilman 31).

*Sarı Duvar Kağıdı'nın* anlatıcısı kendisi gibi çocuk odasında, parmaklıkların ardında bir kadın görmektedir. Kapatılmaya razı olmayan bu kadın, geceleri parmaklıkları sarsmaktadır. Bir süre sonra, sarı duvar kağıdındaki kadın sayesinde anlatıcının iştahı düzelir, sakinleşir ve iyileşmeye başlar. Ondan, onu yazmaktan korkmamaya başladıkça, o kadınla bütünleşmeye başlar. Sarı duvar kağıdının altında sıkışmış olan kadın, onun boğucu kasvetinden ve ağırlığından kurtulmaya çalışmaktadır. Peki, nedir bu sarı duvar kağıdı? Arkasına neden bir veya birçok kadın hapsedilmiştir? Nasıl kurtulunabilir onun ezici ağırlığından? Tüm bu sorularla, kocası tarafından bir itina nesnesi olarak kurulan anlatıcı konuşmaya ve görmeye başlar. Anlatıcı kendini bir metin olarak sarı duvar kağıdı dolayımıyla okumaya başlar, gördüğü kendi ruhudur. Gündüzleri odanın kapısını kilitleyerek kendine ait bir oda oluşturmaya başlar ve artık gecelerini de istemektedir. John ona bir fazlalıktır, köstektir artık. Çok sevecen ve kibar davranan John'un niyeti başkadır; o, anlatıcının kendini var etmesinin önündeki barikattir. Aklın ve aydınlanmanın temsilcisi olan John, bu alanın dışında kendini var edebilecek hiçbir yaratımı anlayamayacağı gibi,

bunu engelleyecektir de.

John'un evde olmadığı bir gece, duvar kağıdındaki kadın emeklemeye ve şekilleri sarsmaya başlar: "Kalkıp ona yardıma koştum. Ben salladım o çekti, ben çektim o salladı, sabah olmadan kağıdın büyükçe bir parçasını sökmüştük. Aşağı yukarı boyum yüksekliğinde ve odanın yarısını dolaşan bir parça" (Gilman 41). Artık duvar kağıdındaki kadın ile anlatıcı bütünleşmiştir. Bastırılan, onu hasta eden arzuları ve hayalgücü bilimin susturucu kıskacından kurtulmuştur. Yazı ile sarı duvar kağıdının yırtılmış yüzeylerinden içeriye girilmiş, orada sıkışmış olan kadın fark edilmiş ve saatlerce, günlerce onunla konuşulmuş, eril dilin izin vermediği ve veremeyeceği bir şölen alanı yaratılmıştır. Öylesine bir karnavaldır ki odanın içinde yaratılan, anlatıcıya benzeyen bir dolu kadın gönülleri "dışarıda"dırlar, sürünüyor ve emekliyorlardır. Kendisinden doğurduğu kadınlarla birliktedir. Burada normallik ve anormallik arasındaki tezat ya da hiyerarşi artık yoktur. Akıl kimseyi deli olarak yaftalayıp dilsizleştiremiyordur. Artık John kapının dışındadır ve "delikanlı"nın kapıyı açmasının hiçbir yolu yoktur (45):

Sana [...] rağmen nihayet dışarı çıkabildim [...] Kağıdın çoğunu da yırttım, beni yeniden oraya kapatamayacaksınız! Bu adam niye böyle bayıldı? Bayıldı ve duvarın kenarına, yolumun üzerine düştü, her seferinde üzerinden geçeyim diye! (46)

Sevgili John, doktor John, aklın taşıyıcısı John artık anlatıcının alanına müdahale edememektedir. Araftaki, tavandaki, üst kattaki fısıltılar kendi yolunu bulmuştur. Anlatıcı kendi dilini bulmuş ve görünür olmuştur. Dahası, anlatıcının deliliği aynı zamanda ataerklil anlamlandırma sisteminin dikte ettiği kapatılmadan kaçmasını sağlayan "aşkın bir ruh sağlığı"na dönüşmüştür (Herndl 75). Ve *Sarı Duvar Kağıdı*, Jane Eyre'in tersi bir istikamete, kapatılmışlıktan özgürlüğe doğru yol almıştır. Kadın, artık kocanın ve bilimin kendisini cümlelerle kapattığı "yer"de değildir.

## Sonsöz Yerine

Benim bu yazıda yapmaya çalıştığım, delilik-akıllılık ya da normallik-anormallik zıtlığının içinde kendini hapsedmiş ve hapsedmemiş iki kadının öyküsünü anlatmaktır. Birinin sözcüklerle deliliği yakıp "mutlu" kapatılmalara erişirken, diğeri kendi dilini kullanarak kendisini okuduğunu söylemekti. Kapatıldığımız odalarda bile "yeniden diriltilecek" bir kendiliğe sahip olduğumuzu, meselenin bize bakan bir çift gözün cüretkârlığından korkmamakta çözüldüğünü anlatmaktır.

Biliyoruz, mayalarımızda olan huzursuzluk, evin içinde ya da dışında sürekli mobilyalara, televizyona, yatağa, duvarlara, sokaklara ve kendimize çarpıyor. Özellikle geceleri duyulabilen fısıltılar ise onlarca parçaya ayrılmış aynalardan bir çift göz olup bize

bakıyorlar. Eril aklın aydınlanmış dünyası için ise bir tekinsizlik kaynağı tüm bu fısıltılar. Tam da bu sebepten ötürü, ne *Sarı Duvar Kağıdı*'na hapsolmuş kadın ne de tavanarasına kilitlenmiş Bertha bizlere yabancı. Dokusunu eril dilin oluşturduğu anlamlandırma sistemlerinin anlamlandıramadığı ötekiler olmak bir anomali değil asla. Kendimizin ötekisi olmamak için, kendi kendimizi karanlık odalara kapatmamak için, kimsenin bize halihazırda vermediği bir dil oluşturmak, fısıltıları söyleme dökmek gerekiyor. Ve şunu diyebilmek belki de tüm dert:

Çekil yolumdan "delikanlı", artık sözcükler benim.



#### KAYNAKÇA

- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Bilge Yayıncılık, 1986.
- Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu: Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.
- . "The Subject and Power" *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Gilman, Charlotte Perkins. *Sarı Duvar Kağıdı*. Çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- . "Why I Wrote the Yellow Wallpaper." 1913. 17 Temmuz 2009.  
<<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/whyyw.html>>.
- Gilbert, Sandra - Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Herndl, Diane Price. "The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O., and 'Hysterical' Writing." *NWSA Journal* 1.1 (1998): 52–74.
- Kaplan, Carla. "'Jane Eyre' and the Romance of Women's Narration" *A Forum on Fiction* 30.1 (1996): 5–31.
- Locy, Sharon. "Travel and Space in Charlotte Brontë's 'Jane Eyre'" *Pacific Coast Philology* 37 (2002): 105–21.
- Pell, Nancy. "Resistance, Rebellion, and Marriage: The Economics of Jane Eyre" *Nineteenth-Century Fiction* 31.4 (1977): 397–420.
- Pritchard, Annie. "Antigone's Mirrors: Reflections on Moral Madness" *Hypatia* 7.3 (1992): 77–93.
- Thraillkill, Jane F. "Doctoring 'The Yellow Wallpaper'" *ELH* 69. 2 (2002): 525–66.



**BAŞKA BİR “DİL” MÜMKÜN**

*En bayağı aşk şarkıları çalıyor radyo, ah çekiyor masalar, iskemleler Bizi daha önce birlikte görmeye alışmış gözlerini bana kaydırıyorlar usulca, anlayışlı. Bin kez boğuyorum kahkahalarımı içimde, üzülünler, yanılslar istemiyorum. Kendi sevi türkümü söylüyorum hafiften. Üzüncülü, kısık bir şarkıda birleşip güneşli baş dönmeli havalarda bırakıp gitmelerin türküsünü. Vermeyi, almayı ve bir şeyler beklememeyi bilmenin, güzel bitirmelerin türküsünü. Aşkı araba beygiri gibi sırtlarında taşımayı, bir bunu bilenler yüksekte söyletmiyorlar türkümü. Somut bir yük onlara aşk. Birtakım senetler, anlaşmalar, şartlar, şurtlarla yüklenilip beygirce çekilen, sonunda beygirini öldüren ya da yine şartlar, şurtlar, pazarlıklar artırmalar, indirmelerle beygir değiştiren bir yük.*

*(Sevgi Soysal, Tutkulu Perçem)*



Thomas Anshutz  
*"Woman Writing at a Table", 1905*

## Sanem Güner

*Afyonlu bir anne ve Ordulu bir babanın Ankara'da doğup Adana'da büyüyen sonra İstanbul'a göçen iki çocuğundan ilki. Beş yaşında, birkaç aylığına Arabistan'da yaşarken dedesine mektup yazmak istediği için annesi ona okuma yazma öğretti. O zamandan beri okumayı çok sever. Ortaokul ve liseyi İstanbul'da bitirdikten sonra Philadelphia'ya, sadece kadınların okuduğu bir üniversiteye Siyaset Bilimi okumaya gitti. Sonraki hayatında kadınlara ait alanların ne kadar önemli ve özel olduğunun farkına varsa da o yaşlarda kadın üniversitesi ortamından hiç hoşlanmadı ve okul biter bitmez arkasına bakmadan İstanbul'a döndü. Bilgi Üniversitesi'nde yüksek lisans yaparken Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde İngilizce öğretmeni olarak çalıştı. 2004 yılında hayatının en doğru kararını vererek TESEV'de çalışmaya başladı ve Ortadoğulu kadınlarla beraber birçok proje gerçekleştirdi. Sanem evli ve bir çocuk teyzesi.*

## Ya Yozlaşmak Ya Ölüm: Edebiyatın Özgürleşemeyen Kadınları

*Kurmacanın yarattığı kadınlar, gerçek hayattaki kadınlardan daha kötü durumda: Kadınların, kurmaca dünyası dahilindeki kimlik arayışı, kurmacanın dışındakinden bile daha az başarılı olmuştur.<sup>1</sup>*

Kadınların, hele de Türkiyeli kadınların, sıklıkla cebelleştiği meselelerden birisi, kadınları birey olarak değil bir bütünün parçaları olarak değerlendiren ideolojilerdir. Kemalizm'den sosyalizme, cemaatçi ideolojilerden ulusçu ideolojilere, kadın meselesi, hep “daha büyük” sorunlar içinde görülür – çoğunlukla da görmezden gelinir. Zaman zaman edebiyatta da kadınlık durumunu sorunsallaştıran bazı eserler, kadın yazarların elinden çıkmış olsalar da, duruma kadın perspektifinden bakarak bir kadın anlatısı ortaya koymak ve kadın karakterlerinin açmazlarına feminist açılımlar sunmak yerine, açmazların sebep ve çözümlerini “daha büyük” toplumsal kurtuluş projelerine bağlarlar. Küçük Hanımefendi'nin hayat serüvenini takip ederken rastladığımız Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* ve Peride Celal'in *Evlü Bir Kadının Günlüğünden* romanlarında da böyle bir durum söz konusu: yazarların kadın karakterlerine yaşattıkları çıkmazlar, karakterlerin bizatihi

Hellbrun, Carolyn. *Reinventing Womanhood*. W.W Norton and Company Inc. New York, 1993. (72) Bu ve yazının sonraki bölümlerinde referans verilen İngilizce kaynaklardan yaptığım alıntıların çevirileri bana aittir.

kadın olmasından değil de, mensup oldukları sınıftan, yanlış adamla evlenmiş olmalarından ya da yenik bir mücadelenin yenik yoldaşları olmalarından kaynaklanır. Bu kadınlar, “doğru erkek”ler tarafından kurtarılmazlar ise anlatının sonunda onları bekleyen kaçınılmaz son, roman evrenindeki değerler gözüyle bakıldığında yozlaşmak ya da ölmektir.

Adı geçen iki roman ve yazar özelinde bu durumun bilinçli bir tercih olduğunu söylemek mümkündür. Jerome Klinkowitz 1970’lerde yazan kadınlara dair gözleminde, hak mücadelesinin dilini kullanan kadınların ister istemez “toplumsal gerçekçiliğe, hatta romanın tamamen dışına çıkarak kültürel ve siyasi yorumlar yapmaya kaydığını” ve kamuoyu nezdinde öne çıkanın da bu yorumlar olduğunu belirtir (88). Her ne kadar Adalet Ağaoğlu da Peride Celal de Cumhuriyet’in kuruluşundan birkaç on yıl sonra yazıyor olsalar da, Cumhuriyet ideolojisinin kadın hakları söyleminden, bu ideolojinin sunduğu kadın özgürleşmesi projesinden etkilenmediklerini düşünemeyiz. Bu çerçeveden bakıldığında, kadının toplumsal modernleşme projesine katkı yaptığı ve egeimen ideolojiye hizmet ettiği ölçüde özgürleşeceğini söyleyen Cumhuriyet ideolojisi, her iki romanda da alttan alta kendini belli eder. Bunun detaylarına metinlerin okumasını yaptığım bölümlerde gireceğim, ancak Cumhuriyet kadını söyleminden bakınca meselenin nasıl görüldüğüne ya da kadın özgürleşmesinin ne demek olduğuna dair bir arkaplan vermek isterim.

Jenny B. White, “Devlet Feminizmi, Modernleşme ve Türk Cumhuriyet Kadını” adlı makalesinde, Cumhuriyet’in idealize ettiği kadını şöyle anlatır:

İdeal cumhuriyet kadını “yurttaş kadın”dı, kentli ve görgülü, toplumda ilerleyen, ama evde de şikâyet etmeden görevlerini yerine getiren. Türk devletinin tanımladığı modernlik, kadınlar için evliliği ve çocuk sahibi olmayı milli bir görev sayıyordu. Evlilik iki ayrı bireyin sözleşmesine dayalı değil dostça olmalıydı; çocuklar, Batı’nın en son çocuk yetiştirme ve ev işi teknikleriyle eğitilmiş anneler tarafından “bilimsel” olarak yetiştirilmeliydi. Bunun ötesinde devlet feminizmi evin kapalı kapılarının ardında ne olduğuyla ilgilenmedi. Kadınların refahı ve görevleri, yalnızca ulusal ideal çerçevesinde tartışıldı [...] Devlet feminizmi, yalnızca kadınların kamusal alanda özgürleşmesi ile ilgileniyor, onların kadınlar olarak yaşadıkları özel hayatı umursamıyordu. (White 146–47)

Bu bakış açısına göre kadınları özgürleştirecek olan şey, ulusu inşa etmek, savaşın yaralarını sarmak için verilen mücadelede erkeklerin yanında, onlarla omuz omuza yer almaktı. Kadınlar ulusal mücadeleye katıldıkları ve bu çarkın bir dişlisi olabildikleri oranda özgür olacaklardı. Ancak bir yandan bu erdemleri sergilerken diğer yandan da Batılılaşan ve modernleşen bir toplumun vitrini olmaları gerekiyordu. Başlarını açmaları, genel kültür sahibi olmaları, oturup kalkmasını, dans etmesini bilmeleri icap ediyordu; hatta “çok ileri gitmedikçe” siyasete bile girebilirlerdi. Kadınların görünür olması, toplumun ve devletin



modernleştiğini göstermesi açısından önemliydi. Ancak fazla Batılılaşma göz de çıkarabilirdi, çünkü Batı demek, bir yanda birey temelli, özgürlükçü ve müreffeh bir yaşantı, diğer yandan da onun bedelini yalnızlaşma, ahlaki değerlerinden uzaklaşma ve nihayetinde yozlaşma ile ödemek demektir. Bu anlamda, henüz Batılılaşmamış olan kırsal kesim ve taşra “muasır medeniyet” seviyesinde değildi belki ama “temiz” kalmıştı. Cumhuriyet dönemi romanları, taşralı, idealist gençleri kahramanlaştıradursun, birkaç on yıl sonranın solcu ideolojileri de Anadolu’ya aynı romantizmle bakmaya, köylüleri egzotik, bozulmadan korunması gereken varlıklar gibi görmeye devam etti.

Dozu iyi ayarlanmayan Batılılaşmanın kötü olduğu, Batılılaşmanın aşağılandığı, kamusal alanda var olmanın ancak ulus ideali yolunda çalışmakla mümkün olduğu; özel alana dair meselelerin toplumu bir arada tutan sosyal zammı eriteceği, kadınları gereğinden fazla özgürleştireceği korkusuyla fazlaca tartışılmadığı bir ahlaki kodlar bütünü içerisinde kadın olarak var olmak neredeyse mümkün değil. Bu ahlaki kodların çok benzerini hem *Üç Beş Kişi*’de hem de *Evli Bir Kadının Günlüğünden*’de görmek mümkün. Her iki yazar da romanlarında özgürleşeyim derken Anadolu’dan ve değerlerinden kopmuş, aydın olmaya çalışırken fazlaca Batı’ya özenen ve bireyselleşen kişileri eleştirir ve devrimci bilinci yüksek, toplumsal ilerlemeye inanan kişileri överken, merkeze almaya çalıştıkları kadınları da ikinci gruba katılmaya, özgürlüklerini bu şekilde kazanmaya davet eder. Zira kadınlar bunu yapmazlarsa ya yanlış saflarda yer aldıkları için hiçbir anlamı olmayan, yüzeysel, yoz bir hayat içerisinde hayatlarının dizginlerini ellerine alamadan sürüklenecekler, ya da bu şekilde yok olmaktansa, ölmeyi tercih edeceklerdir.

### Evli Bir Kadının Günlüğünden Çıkan Burjuvazi Eleştirisi

Günlük tutmak, genelde genç kadınlara mal edilen bir yazma eylemidir. Günlükler, yaşarken söyleyemediklerini, ya da başka bir formda yazıya döküp kamusal alana çıkaramadıklarını anlatma aracıdır onu yazanlar için. Kurmaca yazmaya oturan kadınlar için ise, muhtemelen biraz daha gerçekçi ve inandırıcı olabilmek kaygısıyla tercih edilen bir formdur günlük. Okuyucuyu, günlüğünü okuduğu insanın dünyasının son derece mahrem yerlerine götüreceğinin de bir garantisi gibidir. Bu roman da, başlığını okuduğumuz andan itibaren bizi bir kadının evlilik kurumu içerisinde yaşadığı dünyaya, o dünyanın gizli kalmış köşelerine götürmeyi vaat ediyor. Anlatılacak durum ve olayların bir kadın üzerinden kurgulanacağını ve daha da önemlisi anlatının kadına ait olacağını, dolayısıyla bir kadının evli olma haline dair yahut da evli bir kadının başka hallerine dair bir şeyler söylemesini bekliyoruz. Ancak roman, aşağıda detaylandıracağım birkaç sebepten dolayı kadına dair ya da kadının olan bir anlatı olamıyor ve roman dışından bir elin müdahalesiyle bir burjuva eleştirisi haline geliyor. Selma’nın anlatısı olması gereken günlük, kocası Mehmet ve üniversitedeki aşığı Ali’nin anlatıları olup çıkıyor ve yukarıda

sözü geçen ideolojik tercihlerden dolayı da bir Mehmet yergisi ve Ali güzellemesine dönüşüyor.

Bu durumun baş sebeplerinden bir tanesi, günlüğü yazar karakter Selma'nın, romana konu olan çatışmalarının inandırıcılıktan uzak olması. Selma'nın iç kavgaları, kendi hayatının gerçek sorunlarına dair ikilemleri ya da çaresizlikleri, kendi yaptıkları veya yapamadıklarına dair pişmanlıkları değil. Romanın sonunda okuyucu, "peki bu kadın hayatta gerçekten ne yapmak istiyordu?" sorusuyla başbaşa kalıyor. Roman boyunca kocasıyla çıkarmaya çalıştıkları sosyalist dergi mi gerçek tutkusu? Yoksa arada bir kendini gösteren resim yapma hevesi mi? Tıp fakültesine geri dönmek ve meslek edininip çalışmak istiyor olabilir mi? Kendisi için nasıl bir varoluş hayal ediyor? Evli bir kadının günlüğünde böylesi varoluş bunalımlarını görmeyi bekleyen ve bunlara dair Selma'nın söyleyeceklerini merak eden okuyucu buradan eli boş dönüyor. Bir başka deyişle, Selma'nın derdinin ne olduğunu bir türlü anlayamıyoruz, Peride Celal romanın sonunda bir tez ispatlamak istediği için Selma'ya inandırıcı olmayan dertler yaratmış sanki; Selma kendi hayatının olanaksızlıklarının acısını çekmiyor, Peride Celal'in onu götürmek istediği noktanın sıkıntısını yaşıyor.

Selma'ya dair bildiğimiz birkaç şeyi alt alta yazdığımızda ise ortaya yüzeysel ve içi boş bir burjuva kadını manzarası çıkıyor: dans etmeyi, eğlenmeyi, giyinip süslenmeyi, gezmeyi, sevişmeyi seven, ama hayatta daha büyük bir emele ulaşmak için çalışmayan (ve çalışmak zorunda da olmayan), önemli ve büyük ölçekli toplumsal sorunlarla meşgul olmadığı için arkadaşlarına, annesine, kayınvalidesine kafayı takan bir kadın. Peride Celal, yer yer Selma'ya bu halinden dolayı rahatsızlık yaşatmak istiyor:

O ne diyor, bu ne diyor sana ne Selma kızım! Sen ne diyorsun, önemli olan bu... [...] Kaygısız bencilin biri miyim Ali'nin düşündüğü gibi? Aynaya bakıyorum. Bu muyum? diye. Kendi yabancı yüzüme kendim şaşıyorum. İnsan hazlarının tutsağıdır çok zaman, derler. İnsan özgürlükten tutsaklığa bir adımda kayar, birçok kavgacılar korkuya değil, rahata, tembelliğe bırakmışlardır silahlarını derler | | Bir alçak mıyım? Girdiği varlıklı yaşantının içinde eriyip gidecek bir küçük burjuvack? (177)

Aslında bu Selma'nın kendisine yönelttiği bir eleştiriden çok, Peride Celal'in Selma ve Selma gibilere yönelttiği bir eleştiri olmakla kalıyor. Zira Selma şikâyetçi olduğu bu durumdan çıkmak için herhangi bir girişimde bulunmuyor. Dolayısıyla sanki romanın evreni dışından bir güç, ona zaman zaman yaşadığı hayatı sorguluyor ve yanlış yolda olduğunu söylemeye çalışıyor.

Selma'nın kafası Ali ve Mehmet'e dair düşüncelerle o kadar çok dolu ki, kendi sesini duyamıyoruz:

Ali'den kaçmak isterken onun sözlerinin, düşüncelerinin peşinden koşmam delirtiyor beni. Ali'den kurtulmak için gün boyunca Mehmet'i düşünüyorum.

(193)

Ali!.. Çevremde dolanıyor durmadan. Onun sözleri, onun düşünceleri kafamda. Kitaplar, gazeteler bile öyle... Son günlerde durmadan onun sevdiği yazarları, şairleri okuyorum. Onun sevdiği gazeteyi alıyorum. (143)

Selma'nın kafasının içindeki tartışma, yaşadığı gerçeklikle (Mehmet ile birlikte yaşadıkları dünya), romanda hiç ortaya çıkmayan ama sürekli olarak Selma'nın bilinci ya da vicdanı olarak sesi gelen Ali'nin bu durumlara vereceği tepkiler arasındaki farktan kaynaklanıyor. Bu çekişme, Peride Celal'in, ideolojik tercihlerini, kendisi için makbul insanın kim olduğunu anlatmak için kullandığı yöntem. Ali, romanın hiç ortaya çıkmayan, ama Selma kanalıyla düşüncelerini öğrendiğimiz, sosyalist, toplumsal bir kurtuluşa inanan, bu kurtuluşun itici gücünün Anadolu'dan geleceğine güvenen kahramanı. Öte yandan Mehmet ise "salon sosyalisti" diyebileceğimiz, varlıklı bir aileden geldiği için geçim derdi olmayan, sosyalizmi neredeyse bir sosyalleşme aracı olarak kullanan, bu sayede arkadaşlar edinen, kendini önemli hisseden bir adam.

Yine de onun düşüncesinin de ideolojik temelleri var: Selma'nın ağzından (aslında Peride Celal'in) olumsuzlansa da, Mehmet toplumsal kurtuluşun elitlerden başlayacağını, onların sayesinde eğitimsiz Anadolu'nun eğitilip aydınlanacağını düşünenlerden. "Ali neyse ama Mehmet'e yenilmek hoşuma gitmiyor. Onun, aydınların oluşturacağına inandığı demokratik sosyalizmi, bir garip çorba gibi midemi bulandırıyor sırasında" (184). Selma bu düşünceye feminist bir eleştiri de getiriyor yer yer: "İnancı yok onun, kadınlara inancı yok hiç!.. Oysa halkına, insanlarına inandığını söyler durur! İnsan ne demek budala herif? İnsanın içinde kadın yok mu?" (46). Mehmet kadın erkek eşitliğine inandığını söylese de Selma ile hiç tartışmaya girmemesini, Selma "Beni hayalci, çağımıza uymayacak kadar duygulu bulduğuna inanıyorum onun" diye değerlendiriyor (184).

Ancak Peride Celal'in bu feminist eleştirinin karşısına olumlayarak koyduğu Ali, Mehmet'ten daha beter. Solcu erkeklerin kadınlara yaklaşımını karikatürize ederken kullanılan "bacı edebiyatı"nın hakkını "Kadından pek arkadaş olmaz" diyerek veriyor Ali (132). Kadınlarla ilgili düşüncelerini ise "Sizler savaşınızı bizim yanımızda vermeye zorlunuz. Biz sosyal düzeni, devrimleri korumaya çabalarken, siz kadınlar omuz başımızda, kavgada ön sırada kendinizi de kurtarmaya bakmalısınız. Erkek kadının gerçek eşitliği, erkekle beraber, ağırlığına bakmadan yükü çekmekle olur, değil mi ablacığım!...| Bu ülkeyi kurtarmak için kadını, erkeği, sapana çekilmiş öküz gibi kitap çekecek, ağırlığına ıh demeden" diye özetliyor (336). Mehmet'in Selma'yı süs bebeği gibi görmesi, onu duygusal ve akıldan yoksun bulması nasıl Selma'ya kendisini kadın olmaktan dolayı aşağılık hissettiriyorsa, Ali'nin kadınların ancak erkeklerin yanında var olabileceğine, ya da tarla süren öküzler gibi Anadolu'ya hizmet etmesi gerektiğine inanan düşüncesinin de Selma'yı bir o kadar rahatsız etmesi gerektiğini düşünüyor insan. Ancak Selma'nın bundan

duyduğu rahatsızlık, bu düşüncenin doğru olduğuna inanırken kendisinin başka bir hayat sürüyor olması. Onun hayatında kafelerde yapılan ideolojik tartışmaların arkasından “bohem, proleter görünmek için basma giysiler”le gidilen partiler, erkeklerle konuşurken “masada cigara içip baş sallayan” arada bir de “şakşakçılık yapan zoraki solcu” kadınlar var (213). Bu kadınlardan ve onların arasında var olmaktan mutsuz olan Selma, başka bir türlü kadın varoluşuna inandığı için değil, Ali’nin istediği gibi bir kadın olamadığı için sürekli Ali’den kaçmak istiyor.

Nitekim Selma’nın kendine (ve Peride Celal’in de okuyucuya) sorduğu soru şu: Ali’nin sesini yüreğimde, kafamda susturabildiğim gün ne olacak? Bu roman Selma’nın gerçek anlamda iç yolculuğunu anlatıyor olsaydı, bu soruya verilebilecek birçok cevap olabilirdi. Ancak roman, Ali’nin tariflediği gibi yaşamayan kadınların anlamsız, tatminsiz, yüzeysel, süs bebeği hayatlar yaşamasının kaçınılmaz olduğu tezini ispatlamak istercesine, Selma’nın Ali’yi susturduğu gün bir başka erkeği, varlıklı, entelektüel işadamı Cavit Bey’i konuşturmaya başlıyor: “Cavit Bey’i düşünmekten başka çare yoktu Ali’den kurtulmak için. Yürürken, yürürken, Ali’yi, onun sözlerini unuttur oldum” (336). Romanın sonunda arayanın Cavit Bey olduğunu bildiği halde telefonu açmayıp kendince onunla cilveleşen Selma’nın zihninde tam da Ali’nin sesi duyulmak üzereyken birden kesiliyor: “Ya işte böyle ablacı... Hayır! Cavit Beyciğim!.. (393). Selma, yanlış erkeği tercih ettiği, Mehmet’le evlenip rahat bir yaşam sürdüğü, toplumcu mücadelenin hizmetlisi olmadığı için bir bedel ödüyor. Bu bedel kocasını aldatmış, tüm değerlerini ve kendisine saygısını yitirmiş, yozlaşmış ve eninde sonunda yine bir erkeğe yamanmak zorunda kalmış bir kadın olmak.

Selma’nın hayatının erkekler dışında bir çıkış yolu olmamasının sebeplerinden bir tanesi de, hayatındaki tüm erkekleri susturabilseydi bile onların sesleri yerine hayatındaki kadınların seslerini koyamayacak olması. Zira Selma’nın hayatındaki kadınların, yani arkadaşları Ayşe ve Türkan, annesi, kayınvalidesi ve kocasının kızkardeşi Nil’in, Selma’ya ilham vermek ya da ikilemelerine çare olmak şöyle dursun, kendilerinin içinde bulunduğu durumlar çok vahim. Romandaki anne tiplемelerinin her ikisi de giyime, süse, cemiyet hayatına düşkün, ancak bir yandan da geleneksel kadın-erkek rollerini yeniden üreten kadınlar. Özellikle Selma’nın annesi tiplemesi, evlilik, çocuklar gibi özel alan meseleleriyle meşgul olmayı toplumsal meselelere tercih eden kadınların hayatlarının acınası olacağını göstermek için çizilmiş bir tip gibi. Selma annesini şu şekilde anlatıyor:

Gerçekten acıyordum ona. Başkalarının yaşamları ile uğraşıp, yola koymaya çabalayan, kocasına, evine, çocuklarına doymuş, kendini onlarla yitirmiş evli kadın örneğiydi. ‘Bir gün anneme benzersem!’ diye korkup durmuştum genç kızlığım süresince. Günlük olayları büyük sorunlarmış gibi durmadan kafasında evirip çeviren, onlarla sinirlenen, gülen, eğlenen, herkesi kendi o küçücük dırdırlı dünyasının içine sokup yaşamak isteyen bencil bir kadıncık! (67)

Selma'yı Mehmet ile evlendirmek için yapmadığı entrika kalmayan, Selma'nın aktarımından anlaşıldığı kadarıyla kendi evliliği içerisinde kocasını ve çocuklarını bunaltan bu anne figürünün karşısında, son derece sakin, olgun, rasyonel, modernliğin taşıyıcısı bir baba figürü çiziyor Peride Celal. Selma'nın anne-babasının evliliklerinde, sanki anne de doktor baba gibi ulvi amaçlar uğruna çalışsa yahut da bu kadar entrikacı, yüzeysel, dırdırcı olmasa, evlilik iki insanın karşılıklı aşk içinde yürütebileceği bir kurum olabilirmiş gibi bir ima var. Buradan da, suç sanki kadınları eve, kocalara ve çocuklara hapseden evlilik müessesesinde değil, kadınlarda gibi bir sonuç çıkıyor.

Diğer yandan, romanın alternatif hayatlar yaşamaya çalışan kadınları da Selma için ilham kaynağı olamıyor. Nil ve Türkan tiplerinde olduğu gibi bu kadınlar hayatlarını geleneksel değer yargılarına aldırmandan yaşıyor olsalar da bu da bir özgürleşme değil. Zira cinsel ve ruhsal özgürlüklerinin peşinden gittikçe farkında olmadan özgürlüğünü kaybeden, biri evli bir adamın sevgilisi olan, diğeri de evli olduğu halde başka sevgilileri olan bu iki kadın da roman boyunca bir türlü mutlu olamıyor. Türkan, "eşitlik, özgürlük diye büyük laflar atan" fakat sonra "bir türlü karısından ayırıp yaşamına istediği gibi giremediği bir erkek için ağlayan" bir kadın (50). Üstüne üstlük özgürce yaşamak uğruna düştüğü hallerin farkında da değil; Selma'ya "sen yapabilir misin, kocanı atlatıp benimle partiye, dans etmeye gelebilir misin? İşte özgürlük! Anladın mı, gönlünün istediğini yapman kimseye bağlanmadan, sevdasından geberdiğin biri bile olsa, sırasında boşvererek... derken, Peride Celal adeta tam da tersi bir durumu ispatlamaya çalışır gibi (213). Daha özgür görünen kadınların aslında mutsuz oldukları, cinsel özgürlüğün, önüne gelene âşık olmanın, evlilik kurumuna karşı olmanın aslında tatminsizlik getirdiği ve yozlaştırdığı tezi Türkan'da vücuda geliyor. Benzer şekilde Nil, üniversite yıllarında tanıştığı özgürlüğün, daha önemlisi evlenmeden yaşanan cinsel hayatın bedelini hamile kalıp kürtaj olarak, sonrasında da psikolojisini düzeltebilmek için yurtdışında kalarak ödemek zorunda kalıyor. Evliliğinde de son derece "liberal" olan, kocasının küçük kaçamaklarına karışmayan, karşılığında kendisi de kaçamak yapan Nil, romanda hiçbir şekilde olumlanmayan, "edepsiz" bulunan bir karakter. Selma, Nil'i şöyle tarif ediyor:

Nil açık kitaplar okumaktan, kocasının erkek arkadaşlarından edindiği yasaklanmış resimlere bakmaktan hoşlanıyor. Bıkınca giysi gibi değiştiriyor dostlarını [...] En iyi yazarlarda Henry Miller'dan öteye gitmediğini sanıyorum. Onu da sayfaları atlayarak! Mehmet'le nasıl seviştiğimizi anlamak için beni sorguya çekiyor edepsizce. (181)

Nil'in kendini evliliğe hapsetmek istememesi, cinsellik konusunda son derece açık olması, travmatik bir geçmişe dayalı bir psikoz gibi yansıtılmış, yani bir tercih değil. Türkan ve Nil gibi kadınların, romanın diğer tiplerine oranla, aslında kadın olarak daha fazla "var"lar, nitekim erkeklerin belirlediği yaşantı kodlarına meydan okuyarak yaşıyorlar; ancak

onları bekleyen kaçınılmaz son, yanlış erkeği seçen Selma gibi dejenere olmak.

Roman, Selma, Nil ve Türkan gibi burjuva kadınlarına üç alternatif sunuyor: kendileri gibi burjuva bir adamla evlenip (bu adam ve çevresi ne kadar “solcu geçinse de”) günü yaşayan, politik duruşu bile yüzeysel ve mastürbatif bir eylem olmaktan ileri gitmeyen bir insan olmak; evli olup olmadığına bakmaksızın aşkı ve cinselliği gönlünün istediği gibi yaşamak ama bu süreçte “edepsiz” tutunacak hiçbir değeri kalmayan bir insana dönüşmek ve bir türlü tatmin olamamak; ya da tüm bu burjuvazi bunalımlarını aşırıp toplumsal kurtuluş için Anadolu’dan başlayarak devrim yapacak erkeklerin mücadelesine katılıp hayatı anlamlı kılmak. Evli kadının günlüğü bu yanılla bir kadının günlüğünden çok Kemalist-solcu bir öğreti kitabına benziyor.

### Umutsuzluğun Kadın Hali: *Üç Beş Kişi*’den Üç Beş Kadın Manzarası

Adalet Ağaoğlu, 1980 darbesi öncesi döneme “üç beş kişi”nin gözünden baktığı romanında, aslında bir kadın hikâyesi anlatmak üzere yola çıkmıyor. Belli bir dönemde, belli toplumsal kodlar içerisinde yaşamaya mecbur olan kadınların ve erkeklerin umutsuz ve çözümsüz yaşantılarına yakından, onların bilinç akışlarını takip ederek bakıyor. Peride Celal’in karakterlerine roman dışından müdahale eden eli, *Üç Beş Kişi*’de kendini çok hissettirmiyor, karakterler dönemin, toplumsal olayların, mensubu oldukları sınıfın, yaşadıkları şehrin etkisiyle doğal olarak belli bunalımlara sürükleniyorlar. Ağaoğlu’nun Celal ile benzeştiği yan ise, romandaki kadın karakterlerin önünde özgürleşebilmeleri için, devrimci erkeklerin dünyası dışında, hiçbir seçenek bulunmaması. Hatta o kadar ki, romanda hikâyesi en çok öne çıkan kadın karakter Kismet’in hayatına başlayabilmesi için ölmesi gerekiyor.

Kismet’in kim olduğunu ve çıkmazlarının nereden kaynaklandığını, dayısı Ferit’in gözünden öğreniyoruz: “Kismet. Eskişehir’de Kız Meslek Lisesi’ni bitirmiş, ama mesleksiz, evli bir taşralı genç kadın artık” (206). Kismet annesine çalışmak ve işe yaramak için yalvarıyor adeta, ancak annesinin cevabı net: “Biz seni Meslek Lisesi’ne iyi bir ev kadını olarsın diye gönderdik. Meslek sahibi olup dükkân açasın, terzilik, çiçekçilik, pastacılık yapasın diye değil” (207). Taşrada bunalan Kismet’e dedesi köyde çalışmayı öneriyor, ancak Kismet’in elinden o tip işler gelmediği için bu bir çözüm değil. Son çare, kentin yükselen girişimcilerinden olan dayısı Ferit Sakarya. Ferit, Kismet’in “sıkılıp köreldiğini” düşündüğü için ona yanında bir iş verip çalıştırmak istese de, karşısında ablasını, yani Kismet’in annesini buluyor: “Ben sıkıldım mı, ben köreldim mi? Hem sıkılsak da körelsek de yerimiz burası. Beni düşünmüyorsun, bari kendin düşün. Ferit Sakarya’nın yeğeni, hem de kız haliyle fabrikalarda... Bizi kimselerin tanımadığı, dedikodumuzun edilmeyeceği bir yerde olsak, hadi neyse!” (207).

Kismet’in içinde bulunduğu çıkmaz, taşrada yaşaması, kentin ileri gelen

ailelerinden birine mensup olması ve kadın olması gibi üç faktörle açıklanıyor. Üstüne üstlük bir de hayatında, geleneğin ve konformitenin sesi olan annesi Türkan Kaymazlı gibi bir karakter varken Kismet'in sıkışmışlığını anlamak hiç de zor değil. Peride Celal'in *Evlî Bir Kadının Günlüğünden*'de çizdiği anne portresi gibi, Türkan Kaymazlı da geleneksel kadın-erkek rollerini, toplumsal kodları kızının önüne duvar gibi diken bir anne. Nitekim Kismet boşanmaya karar verdiğinde kocasının tepkisinden değil annesinin tepkisinden korkuyor; annesi yüzünden evlenip evkadını olmak, hasta dedesinin bakımını yapmak zorunda kalıyor.

Kismet, hayatını kontrol edebilecek kudrete sahip değil, bu yüzden de romandaki olay örgüsünün öznesi değil nesnesi olarak görüyoruz onu; yani Kismet eyleyen taraf değil, maruz kalan taraf. Annesi, ona âşık olan sosyalist arkadaşı Ufuk, istemeden evlendiği kocası Orhan, hatta can çekişen dedesi bile onu mağdur edecek bir şeyler yaparken, Kismet bu mağduriyetleri aşmak için hiçbir şey yapmıyor ya da yukarıda tarif edilen sıkışmışlık halinden dolayı yapamıyor. "Kendisini bir buz parçası içinde sanıyor. Sarı, büyük, Eskişehir iriliğinde ve samanlarda saklanmış bir buz parçası. O buz parçasının tam orta yerinde de karınca büyüklüğünde bir Kismet. Kıpırtısız. Donmuş. Yaşamıyor. Buzlar hiç çözüleceğe benzemiyor. Zaten artık erise de bir erimese de" (Ağaoğlu 108). Benzer şekilde, Kismet'in rüyasında kendini bakarken gördüğü aynalar da kendi durumunun, ama esas olarak da kadınlık durumunun bir özeti gibi: ona ne olduğunu, kim olduğunu söyleyen, "eşsin, annesin" diye belli kalıplara sokmaya çalışan toplumsal cinsiyet rollerinin, onu bedensizleştiren, kimliksizleştiren baskıların bilinçaltına yansımaları.

Romanın son sahnesinde, boşanmak üzere avukata başvurarak nihayet hayatındaki kısıtlamalardan kendini kurtarmak üzere olan Kismet'in trene binip İstanbul'a gidişi, ve giderken üzerine çöken suçluluk ve sıkıştırılmışlık duygusunu görüyoruz. Bütün bunlardan kurtulması için yepyeni bir başlangıç yapması gerekiyor ve bu hayatın içerisinde o başlangıcı yapmak Kismet gibi bir kadın için imkânsız. Adalet Ağaoğlu, *Karşılaşmalar* adlı deneme kitabında Kismet'in âkibetini şöyle anlatıyor: "Benim bu romandaki asıl umudum, olup biteni, içinde kurulmuş bir dünyada sessizce yaşayarak damıtan Kismet'in (kendi başına bir karar alması söz konusu edilmeyecek gibi görünen bu taşralı genç kadının) kendi adına karar alabilecek bir kişi olabilmesiydi. O umudum gerçekleşti. Bu seni düşündürmüyör mu? En olanaksız koşulların yarattığı olanak yani?" (Ağaoğlu, *Karşılaşmalar* 232). Kismet olanaksız koşulları içerisinde kendi adına bir karar alıyor ve ölmeyi tercih ediyor.

Romanın Kismet dışındaki belli başlı kadın karakterlerinin de (Kismet'in yakın arkadaşı Kardelen, Kismet'in erkek kardeşi Murat'ın bir zamanlar sevgili olduğu şarkıcı Selmin, onun kardeşi ve annesi ve son olarak da Kismet'in dayısının kadın arkadaşları), birbirlerinden çok farklı karakterler olsalar da ortak özellikleri bir türlü özgürleşemeyişleri.

Kardelen'den başlayacak olursak, Kısmet'in onu hayattan ve hayata müdahil olmaktan alıkoyan sınıfsal kimliği Kardelen'de yok. Kardelen yoksul, ama içinden geldiği gibi yaşamak ve politik bir duruş, ev hayatı dışında bir kimlik oluşturmak konusunda Kısmet'ten daha iyi durumda. Ancak bunun bedelini tecavüze uğrayarak ödüyor. Selmin, kızkardeşi Belgin ve anneleri Neval Hanım, aristokrasinin ne kadar yozlaşabileceğini, cinsel özgürlüğü sınırsız yaşamının kişiyi ne kadar kimliğinden ettiğini gösteren trajik karakterler. Zamanında varlıklı bir aileye mensup bu kadınlar, geleneksel ahlakı hiçe sayarak yaşadıkları için hem maddi hem de manevi olarak yoksullaşıyorlar ve koca tahakkümü altına sokmadıkları yaşantıları, kendilerini pazarlayan ve döven erkeklerin tahakkümü altına girmek zorunda kalıyor.

Ferit'in entelektüel kadın arkadaşları ise, Adalet Ağaoğlu'nun feminizm eleştirisinden nasiplerini alıyorlar. Celal'de olduğu gibi Ağaoğlu'nda da kentli entelektüellere, hele de entelektüel bilincini kadın meselesi için kullanan kadınlara karşı şüpheli ve sinik bir yaklaşım söz konusu:

Bu türden arkadaş toplantılarında sözden söze atlanacağını, biraz dedikodu yapılacağını, birbirleriyle nükte yarışına gireceklerini, günlük piyasa üstüne çeşit çeşit görüşler ileri sürüleceğini bilirdi. Politikacıların taklitlerini yapardı. [...] Kitaplar üstüne tartışırlardı. Son yıllar roman gündemdeydi. Yerli romanları hiç okumayan, Batı'nın en sofistike yazarlarıyla bir de liberal feministlerin kitaplarını başucu kitapları yapan Azra ile Füsun bile, yeni Türk romanına, hele bunlar kadınların yazdıkları ise, en azından onlara burun kıvrabilme hakkını kazanmak için, ilgi duyar olmuşlardı. (...) [Azra] bunalımlar içinde. Fakat başka kadınları bunalımdan kurtarmaya çalışıyor. (222)

Adalet Ağaoğlu'nun bu kadar olumsuzladığı kadın karakterlerin karşısına olumlayarak koyduğu karakter ise Tahir. Muhtemelen Ferit'in arkadaşları kadar iyi okullarda okuma, entelektüel çevrelerde büyüme fırsatı olmamış Tahir'in; ancak işçi bilinci ve sınıf karakterinin farkındalığıyla bile Ferit ve arkadaşlarından çok önde. Peride Celal'in Ali tiptemesi gibi Tahir'in de halkçı-devrimci bir duruşu var ve her konuda olumlanıyor. Kardelen tecavüze uğradıktan sonra ona "Sen temizsin" demesi, sonra da onunla evlenmeye karar vermesi, Kardelen'i "kurtaran" hamle oluyor. Tecavüz gibi, kadının tek başına yaşamaya mecbur edildiği bir travmayı, maruz kaldığı bu durumdan dolayı kendini "kirli" hissetmesi gerekirmiş gibi affetmesi, kodları ve ahlakı erkeklerin belirlediği bir dünyada normal görünebilir. Ancak Ağaoğlu gibi kadınlık durumunu da karakterlerinde sorunsallaştıran bir romancının, feminist alternatiflere karşı koyduğu tiptemenin Tahir olması, hayatı boyunca babası ve erkek kardeşine bakmak zorunda kalmış olan Kardelen'in bundan böyle kocası Tahir'e bakacak olması, üstelik de bunu büyük bir minnetle yapacağı hissi çok manidar.



### Yozlaşmak mı Ölüm mü, Başka Türüsü Mümkün mü?

*Evli Bir Kadının Günlüğünden* ve *Üç Beş Kişi*, erkeklerin hükmettiği bir yazın kanonunda kadın olarak yazmanın, yazdıklarını ciddiye aldırmanın tek yolu toplumsal, büyük mesajlar mı vermektir acaba diye düşündürüyor. Kadınlık durumunu dışarıdan reçetelerle değil, kadın dilinin kendi içinden anlamak, yani adını koyalım, feminist edebiyat yapmak, her iki romanda da yazarların tercih etmediği bir şey. Her iki yazar da, özel alan meselelerini özel alan içerisinde çözmek yerine, kamusal alanda halkçı-devrimci bir duruşla var olmanın tüm çözümleri kendiliğinden getireceğini ortaya koymaya çalışıyor.

Halkçılık, sosyalizm, devrimcilik gibi büyük projeler veya ideolojilerin taşıyıcıları, tarihsel ve toplumsal gelişimlerine bakıldığında elbette erkekler oluyor. Dolayısıyla kadınlık durumunun, kadınlara has açmazların çözümü, romanlardaki birtakım erkek karakterlerde vücut bulan erdemlerde aranıyor. Özgürlükçü feminist yaşantılar dejenere olmaya, mutsuzluk ve tatminsizlikle sürdürülmeye mahkûm edilmiş. Patricia Meyer Spacks, kadınların kendi hayatlarına dair hikâyeler anlatırken, istedikleri değil anlatmaları gerektiğini düşündükleri hikâyeleri anlattıklarını söyler (33). Peride Celal ve Adalet Ağaoğlu da, yarattıkları kadın karakterlerin kadınlık hikâyelerini anlatırken daha “büyük” savlarını anlatıyorlar aslında: verili toplumsal koşullar içerisinde var olabilmenin, özgürleşebilmenin şartı, halktan kopmadan, aydınlanmacı bir şekilde, ama modernitenin Batı’ya özgü “yoz” yanlarını almadan, kadın-erkek ayırt etmeksizin sosyalist düşünce ve mücadelede birleşmektir. Okuyucular, özellikle de kadın okuyucular olarak bizlere de şu sorunun cevabını başka romanlarda aramak kalıyor: Erkekler ait dünyalarda kaybolmadan, özel alan sorunlarımızı ertelemeyen, kurtarıcılara ihtiyaç duymadan, başka bir kadın varoluşu mümkün mü?

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu; Adalet. *Karşılaşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- . *Üç Beş Kişi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Celal, Peride. *Evli Bir Kadının Günlüğünden*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
- Klinkowitz, Jerome. "Ideology or Art: Women Novelists in the 1970s" *The North American Review* 260. 2 (Yaz 1975): 88–90.
- Spacks, Patricia Meyer. "Women's Stories, Women's Selves" *The Hudson Review* 30.1 (İlkbahar 1977): 29–46.
- White, Jenny B. "State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman" *NWSA Journal* 15. 3. *Gender and Modernism between the Wars, 1918- 1939*. (Güz 2003): 145–159.



## Suzan Karaibrahimoğlu

1977 yılında Artvin'de Hemşincenin konuşulduğu bir köyde doğdu. Türkçesi kötü olmasın diye evde onunla hep Türkçe konuşuldu. Ama ilkokuldayken zaman zaman sözcüklerin Türkçe mi Hemşince mi olduklarını düşünmekten alamadı kendini. Okumak, her zaman için en sevdiği uğraşı oldu. Hep büyük bir şehirde üniversite okumak ve orada yaşamak istedi. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Jeoloji Mühendisliği okudu. Hayatta her şeyin değiştiğini bir de taşlardan duydu ve onların da canlı olduğunu gördü. Birkaç yıl mesleğini yaptıktan sonra bırakıp başka işlerde çalıştı. Şimdi [www.shockland.com](http://www.shockland.com) oyun sitesinin editörlüğünü yapmakta ve üniversite yıllarında başladığı tiyatro çalışmalarını Seyyar Sahne – ([www.seyyarsahne.com](http://www.seyyarsahne.com)) topluluğunda sürdürmekte. İki yıl önce evlendiği eşi, yıllardır ailesi olan arkadaşları ve iki mırımla İstanbul'da yaşıyor

## Yazınsal İroniden Adalet

“Batı düşüncesinde aklın egemenliğinin savunusu erkek egemenliğinin savunusunu da içerir. Çünkü akla dayalı dünya görüşü duyguları hep bir yana iter ve ancak aklın denetiminde duyguya yer verir. Geleneksel bir belirlemeyle kadın duyguyla, erkek akılla özdeşleştirilir” (Parla, “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi” 22 ). Yüzyıllarca kalem erkeğin eline yakıştırılır, kadın yazın dünyasından uzak kalır. Kadın yazarların öncülleri, yazma eylemini kendi adlarıyla değil erkek adlarıyla görünür kılabırlar toplumsal alanda. Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* kitabında, kadınların — yazmak için gerekli olan— kendilerine ait bir oda ve gelirden mahrum oldukları için yazamadıklarını, bu koşulları sağladıklarında yazabilecekleri tespitini yapar (Woolf 6). Ursula Le Guin’e göre ise bir yazarda olması gereken şey hayal gücü, biraz kâğıt, kalem ve yazdıklarının tek sorumlusunun yalnızca ve yalnızca kendisi olduğunu bilmesidir (Le Guin 117). Kadın yazar meselesine ilişkin, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın *Madwoman in the Attic* adlı yapıtı, on dokuzuncu yüzyıl kadın yazın geleneğinin ilginç bir yönünü ortaya çıkarır: Yazarlık Korkusunu. Bu kadın yazarlar, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan korkuyorlardır (Parla, “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi” 24).

Feminist eleştiri kadın ve erkek rollerinin toplumsal anlamlarını ortaya çıkararak, edebiyatta kadın imgelerinin sorgulanmasına önemli bir katkı sunmuştur. Erkek yazarların hikâyelerinde “zavallı” kadın karakterler roman tarihinde çokça karşımıza çıkar.

Eril dilin söylemini kurduğu bu roman geleneğinde, kurulu düzenin kurallarına uyan kadın, “evdeki melek”, düzene uymayıp başka arayışları olan ise cadı, canavar kadın olarak kurgulanır. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’a göre kadın yazarlar da kadını nesneleştirir. Bu da erkek öncüllerinden aldığı bir virüstür. Kadın yazarlar da ya melek kadını ya da canavar kadını yaratırlar. Kadın karakterlerin zayıflıkları ve yanılğılarını düzelteren de erkek karakter olur.

Hülya Adak, Halide Edip romanları üzerine yaptığı çalışmada, Halide Edip’in erken dönem romanlarında erkek anlatıcı seçtiğini vurgular (Adak 163). Metinde güvenilirliği, anlatıcının ve çoğu zaman yazarın cinsiyeti belirlediği için, “kadın anlatıcı”nın ifadesi okur tarafından belki de aynı güvenilirliğe layık görülmeceğinden, okur, alışageldiği erkek anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuracaktır. Peride Celal ise *Evli Bir Kadının Günlüğünden* adlı romanında erkek karakterlerin çizdiği evlenilecek ideal kadın modeli karşısına, evlenilecek ideal erkek modeli koyar. Her iki yazar da eril dilin kurallarının kendi kurmacalarını biçimlendirmesine, bu tercihleriyle izin verirler.

Gilbert ve Gubar’ın sözünü ettikleri “yazarlık korkusu” kadını edebiyat alanına oldukça sakınlı bir dille sokmuştur. Kadın yazar, isyanını satırlar arasına gizlemeye çalışarak yazma eyleminin suçunu hafifletmeye çalışır. Bu yüzden de uğradığı haksızlığı genellikle şikâyetçi bir tonda dile getiren ama koşulları düzeltmek için adım atmak şöyle dursun, erkek dilinin çizdiği sınırların ötesine taşmayı hayal bile edemeyen kadın yazarlar, karşılarındaki iktidarı görünür kılacak bir anlatı dili oluşturamazlar. Çünkü iktidarı görünür kılmak, onunla hesaplaşmak için mağdurun değil, isyankârın diline ihtiyaç vardır. Erkek yazarın kurduğu adaletsiz dünyada boynu hep giyotine uzatılan “zavallı” kadınlar için adaleti ve isyanı sağlayacak bir dile. Bu dil de kadının dilsel sınırlarının dışında yer alan ironidir.

Dil ancak bütün yerleşik anlayıştan kurtulduğu zaman özgürleşir. İronik dil buna olanak veren bir usluptur. İroni “gerçekliğe karşı dikkatli” kılar, uzlaşmaz (Jankelevitch 141). Yerleşik anlayışın taklidinden kurtulduğunda ironiye ulaşılır, özgürlük orada başlar. Ve ironinin kendisini bir karşıtlık ilişkisi içinde göstermesi onun özelliğidir. İroni, en sade ve kıt insanları seçerek, onları değil ama bilgili olanları alaya almak isteyince, kendisini daha da dolaylı bir yoldan karşıtlıklar ilişkisi içinde gösterebilir (Kierkegaard 275). V. Jankelevitch’e göre adil olmak, her şeye hakkını vermek, “bakış açısı” taşımamak demektir; daha doğrusu, karşılıklı olarak birbirlerini düzeltmeleri amacıyla, sırasıyla sayısız bakış açısını benimsemek demektir; bu şekilde, her türlü tek yanlı “merkezcilik”ten kurtuluruz, yansızlığa ve aklın adaletine kavuşuruz (135). Adalet, bakışı çoğaltmakla, tutkunun ve duygunun peşinden gitmemekle, cesur olmakla ulaşılabilir. Bu yüzden ironikleştirmek adaleti seçmektir (Jankelevitch 142).

Entelektüel ve zihinsel bir mesafe gerektiren ironik dil de erkeğe yakıştırılan bir üslup olmuştur. Kadınların beceremediği bir dildir ironi. Çünkü kadınlar yazmaya

başladıklarında bir iç dökmeden öteye geçilemeyip kendine acıma, çekinme ve mazlum rolü metne hâkim olur. Kadın anlatılarının çekingen, savunmacı dilinin aksine Sevgi Soysal'ın Tante Rosa karakteri ve Barbara Pym'in kusursuz kadını Mildred'in anlatısı zekâ ve bilgelikle örülmüştür. Kullanılan ironik dil, bu iki karakterle özdeşleşmemize izin vermezken, onların tüm sıradanlıklarıyla yalın ve içten varoluşlarını büyük bir sempatiyle okumamıza olanak verir. Her iki yazar da, kendilerini ve karakterlerini ironinin nesnesi haline getirirken, okurlarını da bu nesneleştirme işlemine dâhil ettiklerini düşündürürler.

İroni, zaman ve koşulların özneye hiçbir edimsellik vermesine izin vermez ve bu öznenin kısıtlayıcılığını ortadan kaldırarak ona özgürlük ve gezginlik verir (Kierkegaard 289). İroniyi heyecanlı kılan bu özgürlük ve gezginliktir. *Tante Rosa*'nın her bölümünde bununla karşılaşırız. Tante Rosa gidendir, deneyimden deneyime giden. Özgür yaradılışıyla, hayallerinin peşinden gider. Her deneyiminde başarısızlığa uğrayan bu karakter için zaman zaman hüznensek de yazar, bizi bu hüznle başbaşa bırakmaz. Ironik diliyle umutsuzluğun önüne geçer. Gitmek bir özgürlük göstergesi olduğu kadar bütün gidişlerin ve yolculukların da ironisidir. Sevgi Soysal metnin efendisi olduğunu bize gösterir. Onun için hayat bir oyundur ve sahnede rol yaparken bile seyirci kalmayı başarır

Edebi bir tür olan Adab-ı Muaşeret Romanları, (*Novel of Manners*), başlangıçta genel olarak sofra adabına, genel nezaket kurallarına ilişkin yazılan görgü kitaplarının, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda özellikle kadın giyimine, eğitimine yönelmesiyle ortaya çıkar. Adab-ı Muaşeret Romanları'nın konusu da genellikle evlilikle sonuçlanan aşklardır, ancak evliliği değil "flört"ü anlatırlar (Güneş 35). Bu kitaplar giyimde-kuşamda ölçülülüğü telkin ederler ve fiziksel çekicilikten daha da önemli olanın kişilik olduğunu belirtirler. Kişilikten kastedilen ise zengin erkeği elde etmeyi sağlayacak becerilere ve ahlaka sahip olma durumudur. Tante Rosa'nın hayatta en önemli yol göstericisi *Sizlerle Başbaşa* dergisidir, Mildred'in ise *Church Times* ve radyodur. Edebiyatla görgü kitaplarının birer temsilcileridir bu yayınlar. Nasıl hayaller kurulacağı, nasıl giyileceği, nasıl evlenileceği, nasıl cici bir kadın olunacağı, nasıl uysal olunacağı, nasıl çocuk bakılacağına dair toplumun sesini temsil ederler. Tante Rosa ve Mildred bu yayınları okurlar, dinlerler ama bunların ne işe yaradığını bilmezler ve genellikle hayatla karşılaştırıldığında o bilgiler hep geçersiz ve işe yaramazdır. Emma Bovary'nin okuduğu okuduğu romanlardaki gibi soylu birine âşık olup sonra o salonlara kavuşma özlemi gibi Tante Rosa da beyaz atlı prensinin geleceğini düşünür okuduğu romandaki gibi. Gerçi Emma Bovary tutkularının peşinden sonuna kadar gider. Tante Rosa ise her defasında yenilir, başarısızlığa uğrar. Bu retorik figürünü, dili yalanlayan bu yolu neder seçer anlatıcı? Gerçeklik bir komploya, der Ricardo Piglia, ironi de özel bir kompo, bu komploya karşı çıkarılmış bir fesattır (Jankelevitch 137). *Church Times* ve *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki okuduğuyla özdeşleşen kadın kur-gusuna karşı üretilmiş bir kompodur, fesattır bu iki karakter. Tante Rosa ve Mildred, bütün adab-ı muşeret geleneğini, kadının kötü okur olması anlayışını onlara yol gösteren

toplumun sesini açık ederler kendi komploculuklarıyla.

Sevgi Soysal'ın ikinci kitabı olan *Tante Rosa* 1968 yılında yayımlanır. "Nedense, hep vurgulanan Tante Rosa'nın aykırılığı ve yabancılığı olur. Memlekette romancıları bekleyen onca sorun, romanlaştırılacak onca memleket kadını ve memleket kadınının da onca başka sorunu varken, neden Almanya'da yaşayıp ölen, arkasına bakmadan kocasını ve hele de çocuklarını terk ediveren, orospuluğa bile özenen bir Tante Rosa sorusu yankılandırılır dört bir yanda" (Soysal, "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk" 12). Sevgi Soysal ise Tante Rosa yerine "Ayşe Teyze" dese bu sorunun olmayacağını söyler bir konuşmasında (Belge 7). Bu yabancılama da onun ironik dilinden nasibini almış gibidir.

Barbara Pym'in *Kusursuz Kadınları* da yazarın yaşadığı haksızlıkları bu kitapta dilendirdiği, narsistik bir dil kullanarak kendine acıma duygusunun olduğu gibi eleştirilere maruz kalır. Her iki kitapta yazarların kullandığı dozu yüksek ironi, bütün bu eleştirileri anlamsızlaştırır.

Sevgi Soysal ve Barbara Pym, bu iki yazar, öneri ve inançlarının, karşıt önerilere ve inançlara göre değişiklik gösterebileceklerinin farkındadır. Doğrunun sabitlendiği, toplumsal cinsiyetin kadını ve erkeği tektipleştirdiği, duyguların bile öğretildiği bir dünyaya ancak ironik bir dille bakabileceklerini mi düşündü bu iki yazar? Tek doğru yoktur, tek gerçek yoktur. Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* kitabında, "yazı masasına gidip, ...cinsiyetini düşünmek yazı yazan herkes için öldürücü olacak... katıksız ve basit bir biçimde kadın ve erkek olmak öldürücüdür, kişi erkeksi-kadın ya da kadınsı-erkek olmalıdır" diyor. "Bir kadın için herhangi bir üzüntüye parmak basmak, haklı da olsa bilinciyle herhangi bir biçimde konuşmak öldürücüdür. Ve öldürücü sözcüğü bir eğretileme değildir; çünkü bu bilinçli önyargıyla yazılan her şey yok olmaya hazırdır" (Woolf 118). İki yazar da özdeşleşmeye hazır, metinde kendisini anlatan kadınlık hallerini bulmaya çabalayan okurun bu beklentisini de karşılamazlar. Meseleleri sadece erkeklik ya da kadınlık değil, hayatın tüm gerçekleridir. Woolf'un vurgu yaptığı ölümcüllüğe karşı koyar, tercihlerini yaşamdan, yaşamın çokluğundan yana yaparlar. Tante Rosa ve Mildred'in deneyimlerinin çoğulluğu yaşamın içindeki çoğulluklar gibidir. Bu çoğulluk başka bir adalet anlayışını, başka bir muhalefet biçimini gösterir

### Bütün İnsanca Hallerin İronisidir Tante Rosa

Sevgi Soysal güvenli bir yere konumlanarak, dünyaya ait bütün ritüelleri, kadınlık erkeklik hallerini, yerleşik yargıları ironinin nesnesi kılarak anlatır. Tante Rosa'nın on bir yaşından itibaren bir kadın olarak yaşam serüvenini, her birinde yeni başlangıçların, farklı olguların yer aldığı on dört ayrı hikâyeyle aktarır. Anneanne ve teyzesinde başlayıp kendisinde biten bir kadınlık çizgisi diye nitelendirir Sevgi Soysal, Tante Rosa'yı (Soysal, "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk" 11). İroninin içinde her uğrak bir başlangıç



olasılığına sahiptir ve daha önceki koşullardan oluşturulmadığı için bir özel özgürlüktür. Başlangıcın çekiciliğini *Tante Rosa*'da Sevgi Soysal da ortaya koymuştur. Rosa da, her bölümde sürekli yenilen, ama bir sonraki bölümde yenikliği kendine acıma duygusuna dönüşmeden yeni başlangıçlar yapabilen bir kadındır.

Rosa'nın hikâyesi büyük bir savaşın içinde geçer. Kitap bir büyüme romanı olarak da okunabilir. Büyüme, bilinçlenme romanı (*Bildungsroman*), bireyin (çoğunlukla yetim) çocukluğundan başlayarak olgunlaşmasına kadar uzanan süreci ele alır. Bu süreç içinde roman kahramanının ne tür seçimlerle karşı karşıya kaldığını ve yaptığı seçimler sonucunda yaşamının nasıl belirlendiğini, neredeyse bir ibret öyküsü gibi anlatır. Çağın liberal anlayışına uygun olarak, bireyin yaptığı seçimlerde tümüyle özgür olduğu varsayılır (Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* 260). Ancak büyüme romanlarında karakterler her karşılaştıkları olaydan bilinçlenerek çıkarlar. Tante Rosa'nın seçenekleri hiç de büyük ve anlamlı seçenekler değildir ve her olayda başarısızlığa uğrar. Sevgi Soysal, Batı düşüncesinin ilerlemeci başarı öykülerini de alaya alır, ilerlemeci bireysel inşaya inanmadığını gösterir Tante Rosa'nın bilmeyişlerinde. Büyüme romanlarındaki seçenek, burada seçeneksizlik olarak karşımıza çıkar. *Tante Rosa*, kadınca hatalara bir isyandır, bütün kadınca bilmeyişlerin ortak adıdır.

İlk bölümde Rosa, *Sizlerle Başbaşa* dergisinde kraliçenin Kraliyet Süvari Birliği'ni teftişini, gönülleri fethettiği haberini okur ve bunun üzerine at cambazı olmak ister. İtiraz eden babası ölünce annesi, Rosa'nın yeni babasını ikna eder ve bir sirke götürülür, ama Rosa'ya at bindirmek yerine gübre temizletirler. Bir gece sirkte çıkan yangında, atından düşen at cambazı kızı kurtarmak yerine, atı alıp kızın üzerinden çiğneyerek kaçan teğmeni görür. Rosa'nın düşlerindeki beyaz atlı prens kendi canını kurtaran bir kaçaktır. Prens masalı bu yangınla birlikte ters yüz edilmiştir. Bu olaydan sonra at cambazı olamayacağını anlar. Ancak, hayatla cambazlık ilişkisi kurmayı hep sürdürecektir.

Rosa kurallara uymazlığıyla, küçük bir kızın uysallığını reddeşiyle hayallerinin peşinde yeni maceralara yelken açar. Rahibeler okulunda kendini prenses olarak düşler ama bedeninin kötü bir şey olduğu öğretilir orada da. "Ben içimi öldürmem, çünkü içim prensesti" (24) diyerek yanıt verir rahibelere ve hep prensin gelip onu kurtarmasını hayal eder. Yerleşik kurallara hayatı boyunca hiç boyun eğmeyeceğinin habercisidir bu sözler, o öğretilen yargıların dışında durur, kendi kendisinin yargıcı olmayı seçer ve hayalleri ona yaşam coşkusu verir.

Tante Rosa, *Sizlerle Başbaşa* dergisinin yayımladığı o bayağı aşk romanlarının hepsinde olduğu gibi ilk yattığı adamdan hamile kalır. *Sizlerle Başbaşa* romanlarındaki kızlar gibi "namusu kirlenmiş" bir aile kızı olmamak için, zavallı bir piç kurusu doğurmak için Hans'la evlenir. Tante Rosa kocasıyla istemeden yatmaya başladığı zaman "namusu kirlenmiş" bir kadın olmanın ne olduğunu, *Sizlerle Başbaşa* dergisindeki aşk romanlarında yazılanların doğru olmadığını anlamaya başlar. Kevgirin deliklerinden bakan

bir kadın olur, oysa kevgirin deliklerinden akıp gidiyordur hayat. “Bir kadının bir kez yalancıktan inlemesi bile fazladır. Bir kez yalancıktan sokulması. Çirkinlikleri yaşamak-tansa enayi başlangıçlara koşar” Rosa (48). Bir sabah üç çocuğunu, kocasını bırakarak yeni başlangıçlara koşar. “Bırakmak Tante Rosa’nın sonuçlandırabileceği en kesin şeydir” (14).

Rosa toplumsal anneliği, toplumsal eşliği, evin meleği rollerini terk edip tercih ettiği bir yaşama gitmiştir. Bir insanın başına gelebilecek en kötü şeylerden biriymiş gibi duran aforoz karşısında bile yaşam enerjisiyle kendine çözümler bulur. Kendine bir iş kurmuştur ve çok sevgili bir kocası vardır.

Savaşta bol bol gazete satan Tante Rosa çok para kazanır. Dükkânının işlerini tek başına yürütür. Kocasının neden kendisine yardım etmediğini soran komşu kadına ise; “Akşamları dükkânı kapatıp yorgun argın eve gittiğimde bana hayatı kim sevdirecek? Eve aldığı birkaç parça eşyanın bekçiliğini yapmadım diye bana çatacak adam değil, felsefeye ihtiyacım var benim, ya, felsefeye... diyerek evinin kadını olmak öğretisine radikal bir yanıt verir (40). Sevgi Soysal, ataerkil söylemin taşıyıcılarının erkekler kadar kadın cinsi olduğunu da gösterir bize. İnsanın özgürlüğü, kendini yetiştirme olasılığında yatar, bunun için de barış, maddi rahatlık ve medeni özgürlükler, aynı zamanda da ötekileri dinleyebilme ve insanın duydukları üstüne düşünebilmesi için serbest zamanlar gerekmektedir (Behler 129). Tante Rosa toplumsal işbölümünün kadına verilen rollerini reddederek başka bir özgürlük alanı yaratır.

Kocasının bir gün ansızın ölüvermesiyle Rosa, kendine yeni bir iş bulur: Mezar düzenleyicilik. Ama belediye bu işi yapmasına da izin vermez.

Rosa’nın yeni kocası savaştan dönmesi beklenmeyen, aldatılan bir kocadır. Ama Rosa’nın onu aldatmasına rağmen, basılan adamın apar topar kaçmasındaki gülünçlüğü karşısında ikisi de çok eğlenirler:

Allah allah şimdi yine birlikte yaşamak. Allah Allah yine birlikte yaşamak zorunda olmak. Bir yeni papuç altı gibiydi Tante Rosa. Hiçbir yaşantısına basmamıştı. Allah Allah olmayan bir geçmiş kabul etmek. Bunca kötü alışkanlıklarıyla. Her kötü yeni olmalı, ama kötüye alışmamalı. Aynı suluboya kır çiçekleri nasıl tekrar tekrar yapılır? Allah Allah nasıl yaşanır tekrardan? (46)

Böyle der Rosa ve bir gazete ilanından bir evlilik çıkacağına inanarak yollara düşer, beklediği gibi olmaz karşılaşması ve tekrar geri döner.

Rosa açık arttırmalara gitmeye başlar, ucuz alıp pahalı satmak için. Ama satamaz. *Sizlerle Başbaşa* dergisinden esinlenerek Pansiyoncu olmaya karar verir. Bunda da başarılı olamaz. Sonra üçüncü sınıf bir lokantanın vestiyer ilanına başvurur ve kendisini tuvalet bekçiliği yaparken bulur. “Bir adamın paltosu için para almakla b... için para almak arasında ne... fark var? Bu da bütün insanca işler kadar pis” Rosa isyankârdır. Deneyimler arasında hiçbir hiyerarşi koymayarak, yüceltilen tüm anlamların altını oyarak isyanını dile getirir (64).

Aşkı beceremeyen Tante Rosa'ya kimse "I love you" demez. Eskiciden aldığı gitarıyla "Tante Rosa, Tante Rosa I Love You" şarkısını söyler kendine. "Her insanın kendi aptallıkları, durmadan gülebilmesi için yeterli bir kaynaktır. Şu halde niçin acı çekmeli?" Kendisiyle bu ironik ilişkisi Rosa'nın acı çekmesini engeller. Tante Rosa olmak yaşamakta ısrar etmek demektir (68).

Rosa kasiyer olarak çalıştığı evde orospu da olamaz. Buna da izin verilmez. Orospuluğun, herkesin hakkı olmadığını anlar. Aşkın da örgütlenmesi, haklarının savunulması gereken bir şey olabileceğini düşünür.

Yaşlanmak Tante Rosa'ya ağır gelmeye başlamıştır. Karnını doyuracak parası yokken, gece giyilebilecek ısıtılı kıyafetler giyer, görünürlüğüne ise albenisi olan bir hayvanla, papağanla sağlamak isteyecek kadar hayat doludur Tante Rosa. Sevgi Soysal, eskiyebilecek, çirkinleşebilecek bir bedenle böylesi kadınca salaklıklara hapsolmanın dramını anlatır Tante Rosa'nın son günlerinde (14).

Tante Rosa, yaşlılığını da bütün tercihleri gibi yalnız yaşar. Ve rüyasında bir dehlize girdiğini ve sonunda da kendi ölümüne ağladığını görür. Dehlizlerin kadınlar için yazılmış romanlardaki gibi hemencecik aydınlığa çıkıverdiğine inanır. Tante Rosa bu yanılsa verilen addır. "Hiçbir şeycikler yapmadan dehlizler ansızın açılıvermez aydınlığa. Düşlerden, sıkıntılı düşlerden uyanılır, öh diye" (92). Gündelik bayağılıklar için süslemeler yapmamalı diye düşünür düşünde Rosa. Yaşamının ölümle sınırlanmasındaki karamsarlık hali ölümündeki ironiyle kırılır. Tante Rosa'nın küllerinin bulunduğu vazoyu çok sevdiği siyamlarından biri devirir, diğeri de üzerine çişini yapar. "Rosa'dan artakalan tek şey olan, çiş-kül karışımına, "Tante Rosa the end" yazmış, bir kalp yapmış, çocuklar gibi ortasından bir ok geçirmiş, üç damla akıtmış altından" (105). Tante Rosa'nın ölümü de sıradan bir ölüm değildir hayatındaki birçok yaşantı gibi, tebessümle okunur. Sevgi Soysal, ölümün de gündelik bayağılıklardan biri olduğunu söyler gibidir.

### Kusursuzluğun İronisi ya da İroninin Kusursuzluğu

Barbara Pym, Jane Austen gibi Adab-ı Muaşeret roman türüne dâhil edilen yazarlardan biri. "Çağdaş Jane Austen" diye de anılan yazar, bu türün komedisini yapar. *Kusursuz Kadınlar*'ın giriş cümlesi tıpkı Jane Austen'in *Aşk ve Gurur*'unun açılış cümlesi olan, komşu malikâneye taşınanlara dair cümle gibi bir hikâyenin ortasından başlar: "Ah, siz kadınlar! Bir koku almaya görün, hemen orada bitersiniz!" (Pym 5). Dedikodu ve yaşadıkları küçük şehrin, cemaatin işlerine gönderme yapan bir cümledir. Kitabın daha üçüncü sayfasında ise "Bu arada, birinci tekil şahsın ağzından hikâyelerini anlatan, sıradan kadınlara ümit veren Jane Eyre ile uzaktan yakından ilgim olmadığını ve kendimi hiçbir zaman da ona benzetmediğimi belirtmeden geçemeyeceğim" diyerek farklı bir dille karşı karşıya olduğumuzu vurgular (3). Pym de Austen gibi adab-ı muaşeret roman formunu

kullanır *Kusursuz Kadınlar*'da. Ancak Austen kitaplarında sağduyulu olan erkek karakterlerken *Kusursuz Kadınlar*'da Mildred sağduyunun temsilcisi olur. Austen'in Emma karakterinde de çöpchatanlık ve merak duygusu vardır, ancak Mildred, Emma'dan daha olgun ve akıllı bir karakterdir. Asilikten kurtulmak, terbiyeli ve erdemli olmak, adab-ı muaşeret türünün olumladığı özelliklerdir. Austen, kitaplarında karaktere seçenekler sunar, karakter sonunda mutlu sona ulaşır. Pym ise bu kavramları olumlayarak kullanmaz, kalıplaşmış erdem anlayışını benimsemez. Pym de karaktere seçenekler sunar, ama sonunu açık bırakır. Bireysellik ve bağımsızlık Pym için önemlidir. Pym'in bu tavrı onun ironik dilini güçlendiren bir tercih olarak çıkar karşımıza. Çünkü ironi "ölüme karşı, taşlaşmaya karşı, herhangi bir istikrar biçimine ve yaşam akıntısının donmasına karşı tek silahtır" (Yener "İroni Kavramı, Gerçeküstücülük Ve Ercümend Behzad Lav Şiiri Üzerine").

Barbara Pym'in *Kusursuz Kadınlar*'ı 1952 yılında İngiltere'de yayımlanır. 1950'li yılların İngiltere'sinde yaşayan Mildred, *Kusursuz Kadınlardan* biridir. *Kusursuz kadınlar*, evli olmadıkları için kendilerine ait özel hayatları olmayan, bu yüzden başkalarının özel hayat ve işleriyle meşgul olan kadınlardır. Mildred'in *Kusursuz Kadın* olması, semt kilisesinin yakışıklı rahibiyle, yan dairededeki yeni evlilerle ve çekici ama mesafeli bir bilim adamıyla ilgilenmesini engellemez. Mildred kitap boyunca kendi adına değil de hep *Kusursuz Kadın* türü adına konuşur.

Mildred'in hikâyesini onun ağzından dinleriz. Gözlemci kişiliğiyle günlük hayatın tüm gereksiz ayrıntılarını coşkulu merakla anlatır. Kitap boyunca soğukkanlı duruşunu ve sıradanlığını korur. Sıradanlığı olmasa iyi bir gözlemci olamayacakmış gibi bir izlenim yaratır. Kitap boyunca, roman düşüncesinin sunduğu perspektiften bakıp dramatik bir sıçrayış gerekiyormuş gibi okuyan okurun beklediği kırılma noktası gerçekleşmez.

Mildred'in evlenme ümidi yoktur ama bir kadın arkadaşıyla yaşama fikrine de yanaşmayarak bireyselliğine ve kendi alanına sahip çıkar. Mildred neyi isteyip neyi istemediğini bilen, okurdan kendini gizlemeyen, zeki bir kadındır. "Her ne kadar hayatlarındaki boşluk yüzünden evlenmemiş kadınların evlilere göre daha meraklı oldukları düşünülse de, ben bundan emin değilim, yine de itiraf etmeyim ki öğleden sonra merdivenlerimi silme bahanesiyle, trabzanlardan Mrs. Napier'in mobilyalarının taşınışını gözetlemeye çalışmıştım" (8). Mildred, bütün gözlemlerinde kendi fikrini de belirtip genel kaniya katılmadığını söyler ama yine de katılıyormuş gibi davranır. İlk sayfadan itibaren de her eyleminden sonra gerek dini, gerek toplumsal anlamda kendini sorguya çeker. Her zaman kendini suçlamaya, insanlara yeterince ilgi göstermediğinden pişman olmaya hazır bir hali vardır. İnsanlarla ilgilenmek onun göreviymiş gibi kendine hatırlatır. İyi insan olmak kusursuz kadınların özelliğidir. O kadar iyidirler ki kendi hayatları yoktur. Mildred iyi bir insan olarak tanımlanmanın çok yüzeysel ve anlamsız olduğunu düşünür. *Kusursuz kadınların* bir diğer özelliği ise, kadınlık açısından bir talepte bulunmayan, giyim kuşama önem vermeyen, nezaket beklemeyen kadınlar olmalarıdır. Mildred da ne zaman kendi

adına bir şey konuşacak, düşünecek olsa hemen başkalarının işlerini düşünmeye çalışır. Bütün norm dışı davranışlarında ise, sanki Mildred'in dışında birisi bunları yapıyormuş gibi davranır. Ve bu davranışını farkettiğinde "Sen nereden biliyorsun? dediğimi duydum" gibi tepki verir (115). Pym, Mildred'in kendisini de sahnede kendini izleyen oyuncu durumuna sokar. Okur, kendini Mildred'in davranışlarını karşıt fikirlerle birlikte görür. Mildred mesafeli bakışıyla kendi kendisinin yargıcıdır.

Kusursuz kadın Mildred, evli olmadığı için sosyalleşebileceği, çift olmadan gidebileceği tek yer olan kilisede geçirir vaktinin büyük bir kısmını. Austen kitaplarındaki çay partileri *Kusursuz Kadınlar*'da Kilise toplantılarına dönüşmüştür. Küçük bir kasaba ve küçük bir cemaatin içinden konuşur Mildred. O kadar içindedir ki, soğukkanlı yorumları daha bir inandırıcı duyulur, ironi daha görünür olur.

Erkekler hakkında konuşurken tutuk, ama keskin görüşleri vardır. Bu görüşlerini anlatmasına rağmen bunlara dair konuşma hakkını kendinde görmez. Komşusu Helena'nın kocası Rocky'den etkilenir ama onu eleştirmekten de geri durmaz. Erkeklerin fiziksel tasvirlerini yaptıktan sonra güvenirlilik yorumu yapar. Kadınlarinsa giyim kuşamlarını tasvir eder. Hayatına erkekler girdikten sonra kendi görünümünden hoşnutsuzdur. Kusursuz Kadınlığından dolayı dışarıdan nasıl görüneceğini merak eder. Güzel giysi giyerse bireyselliğinin uçup gideceğini düşünür. Dikkatleri üzerine çekmenin ancak güzel kadınlara mahsus bir şey olduğunu düşünür. Yine de tezgâhtar kadının bile şaşkınlığını gizleyemediği Hawai ateşi renginde ruju alır.

Mildred, kendini iddiasız biri olarak tanımlar. Görünüş ve tonlamalardaki yapaylıktan hiç hoşlanmaz. Herkesi sevmeyeceğinin farkındadır. Komşusu Helena'nın yanında kendini ezik hisseder. Helena'yı ancak sıradan davrandığı zaman sevebilir. Kusursuz kadın olmaktan çıktığını düşündüğü anlarda hayal kırıklığına uğratılır. Her bölümde kendisiyle ilgili bir hoşnutsuzluk dillendirilir.

"Rocky yüzeysel ve çekici görünüyor" (172) diyen Mildred, genellikle kadınlar için söylenen "yüzeysel, çekici" sözünü bir erkek için kullanıyor... Buna bir diğer örnek ise "Her ikisi de başka kadınlara ait olan bu iki erkekle... diyerek genelde kadınların erkeğe ait olduğu anlayışıyla alay eder (173).

Kusursuz kadınlar türü gibi başka türler de tanımlar Mildred: dul kadınlar, evli kadınlar, erkekler, genç kızlar, antropologlar. Bütün bu türleri antropoloğun bir olaya yaklaşımındaki nesneleştirmeye yapar, gözlemciliği onlar gibidir. Antropologlar Derneği'nde mekânla kurduğu ilişki de bir antropoloğun ilkel bir kabileyi gözlemlemesi gibidir. Antropologlar üzerinden bilimi de ironinin nesnesi haline getirir.

"Dullar her zaman yeniden evleniyorlar " diyerek, evrim geçirmiş bir türmüş gibi sözeder dul kadınlardan (148). Darwinist bir elemedir yaptığı. Evrim geçirebilmiş olanlar dul kadınlar, bir alttür olarak toplumsal kabulde yerlerini alırlar. Evrim geçirememiş olanlarsa Kusursuz Kadınlar'dır.

Komşularının tartışmalarını uygunsuz olacağı kaygısıyla açıklayamayacağını söyler. “Söylediklerini iştirmek imkânsızdı, ancak onları burada açıklamam uygun olmaz.” diye açıklar ama bir anlamda söyler (165). Yazarların kendilerine uyguladıkları sansürle alay eder. Yazarların ahlaki yargılara, milli değerlere ya da başka toplumsal kabullere ters düşmemek adına kendilerine sansür uygulamalarının örneklerine edebiyat tarihinde sık rastlanır. Yazarın “ben bunu yazarsam yaptımın ve benim başıma ne gelir?” sorusuyla yazmasıdır diyebiliriz sansüre. Bazen toplumsal nedenlerle bazen de kişisel nedenlerle otosansür uygulanır. Hülya Adak’ın Halide Edip çalışmasında belirttiği Halide Edip’in erken dönem kitaplarında kadın cinselliğini sadece erkeklere konuşturması, kadın cinsine uyguladığı bir sansür olarak okunabilir.

Mildred, bir kadın elindeki alışveriş listesinden şiiri nasıl yazar? diye sorar, gerçeküstü bir deney yapar gibi. Alışveriş listesinden şiir oluşturulabileceğini düşünür (198). “[B]ir gün bir roman yazarsam, bunun “bilinçakışı” tekniğiyle olacağını ve lavaboda bulaşık yıkayan bir kadının bir saatini konu alacağını düşündüm” (175). Mildred, kadınlar roman yazar mı, yazarsa neyi yazarlar mesesini aşip lavaboda bulaşık yıkayan kadının bir saatini romanın konusu yapacak kadar değerli bir yere oturtur. Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın Peşinde* romanı “bilinçakışı” yöntemiyle bir madlen çikolatanın ıhlamura batırılıştan ağza götürünceye kadarki sürede geçer. Pym de eğer bir çikolatanın ağza götürülüşü süresinde “bilinçakışı” romanın konusu olabiliyorsa neden lavaboda bulaşık yıkayan bir kadının küçük cematine ait hikâyesi roman olmasın diye düşünmüş gibidir.

Mildred, romantik şiir kitaplarının başucu kitabı olmasını ancak evli kadınlara has bir durum olarak görür. Uyumadan önce okumak için yemek ve din kitaplarını ideal bulur. Romantik edebiyat yerine yemek kitabını tercih edip hemen uykuya dalar. *Karamozov Kardeşler*’e başlamak ister Mildred ama başlayamaz. Onun yerine kilise dergisi olan *Church Times*’ı okur (235). Ve tefrikadaki karakterlerin yerine kendi hayatından insanların resmini yerleştirerek okur. Gustave Flaubert’in *Madam Bovary* karakterinin hayatı ve aşkı romanlardan öğrenmeye çalışması ve bunlardan etkilenerek hatalar yapması üzerinden kadın okurluğa olumsuz anlamlar atfedilerek tartışılmıştır. Türk edebiyatında ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Kiralık Konak* romanındaki Seniha karakteri bu tip eleştirinin nesnesi olan bir diğer karakterdir. Pym bütün bu kadın okur meselesini de kendi ironisine dâhil eder. Mildred okuduklarıyla özdeşleşen bir karakter değildir.

Mildred evlenmemiş kadınları, antropologlar gibi bir tür olarak kodlayıp bu türün romantik idealleri adına konuşur. “Evlilik her şey değil” der ama kitap boyunca da evlilik üzerine konuşulur (111). “Kocasının kitaplarının düzeltmelerini veya dizin sayfasını bile hazırlamaz mı? Bilirsiniz, kitapların önsözünde veya ilk sayfasında genellikle ‘Büyük bir sabırla kitabımın düzeltmelerini yapan karıma’” diye geçen ithafı hatırlatarak evli bir kadının bir eşin rolünü yazın dünyasından örneklerle ironikleştirir. Evlilikle ilgili diğer bir gözlemi ise mutlu çiftlerin de bir gün ayrılacaklarını düşünerek onlara ona göre hediye

vermek gerektiğidir.

Kitap, Mildred'in evleneceğini gösterir ama kiminle olacağını söylemeyerek açık bir sonla biter. Ancak Mildred kiminle evleneceğini söylemeden evliliğin nasıl olacağını söyler. "Kısa sürede, mutfağının tezgâhında patates soyup bulaşık yıkayacağımdan emindim, düzeltmeler ve dizin sayfasından sonra sıra buna gelecekti. Bunca yüke değin bir erkek var mıydı acaba? Büyük olasılıkla yoktu, ancak insan cesaretle ve istekle bu yükleri omzuna alıyor, bir süre sonra bunlar ağır gelmiyordu. Belki de Mrs. Bone ile kurtlar, kuşlar ve Cizvitler hakkında sohbet eder, Miss Jesop'un kim olduğunu ve niçin özür dilemek zorunda olduğumu öğrenebilirdim." Mildred evliliğin kendi için ne anlama geldiğini böyle özetler. Hangisinin doğru seçenek olduğunu söylemez zaten doğru bir seçenek de yoktur. Evlilik dediğin hep aynıdır, ama evlenirse merakını giderebileceği olasılığı onu heyecanlandırır (275). Mutlu biten romanları alaya alır gibidir Barbara Pym. "Nasıl olsa evlilikte hep aynı şey olur. Neden mutlu evliliklere giden sonlar hazırlıyorsunuz romanlarınızda, evliliği yüceltiyorsunuz" der gibidir.

*Tante Rosa* ve *Kusursuz Kadınlar*'ın maruz kaldıkları eleştiriler, yazarların feminen bir dil kullanıp, kendilerine acıyan, mazlum karakterler yaratmaları durumunda belki de olmayacaktı. İki yazar da ironik üsluplarıyla, özne nesne ilişkisini tersine çevirip kurumsal iktidarlara tersyüz ederler. Yaşadıkları dönemin içinden bakarak dünyanın halini, görünenin arkasında görünmeyeni, söylenenin arkasındaki söylenmeyeni açık etmişlerdir. Tante Rosa, aile, bürokrasi, din, ahlak ve yaşamın kurallarını yaratan birçok kuruma ve tüm sınıflandırmalara hapsoldüğü kadınlık içinden isyan eder. Mildred, bir "kızkurusu" olarak egemen anlayışta kendine konuşma hakkı görülme, bilim, edebiyat, kadınlık erkeklik halleri üzerine, sıradan hayatının içinden konuşur. Ayrıca "kızkurlarının" ev kadınları üzerine konuşma haklarının olmadığı alanlara destursuzca dalma iznini de ironi sayesinde gerçekleştirir. Ama onlar ironik üslubu tercih edip kendilerini de ironinin nesnesi haline getirecek kadar cesurdurlar. Adalet arayışlarını böyle isyankâr bir dille gerçekleştirirler. İroninin isyana dönüştüğü romanlardan biri de Charlotte Perkins Gilman'ın *Sarı Duvar Kağıdı* kitabıdır. Doğum sonrası bir malikâneye kapatılmış kadın karakter, bilim üzerinden egemen söyleme isyanını yazarak dillendirir. Yazdıkça farkındalığı artar ve tutsaklıklarından kurtulmaya başlar.

İki yazarın da yerleşik anlayışlara mesafeli duruşları, her türlü tek yanlı merkezci-likten kurtulmuş olmaları adaletli bir konuma ulaşmalarına fırsat vermiş. Hayatın yüce sözler, yüce yaşamlardan ibaret olmadığını hatırlatırlar. Hayatın ölümle sınırlı olduğunu, her şeyin akılla açıklanamayabileceğini, kadınca bilmeyişlerin farkında olunabilecek bir şey olduğunu ve bütün başarısızlıkların insana dair olduğunu hikâyesidir Tante Rosa'nın ve Mildred'in hikâyesi. İroni, iki sıradan kadına, kadınlar için yasaklanan alanlara-savaş, siyaset, ticaret, din, bilim vs. dair söz söyleme zemini yaratmıştır. İroni sayesinde gündelik hayatın sıradanlığı içerisinde tüm "politik" kurumlar, kadın anlatısı içerisinde yerlerini

almışlardır. Ve romanların “zavallı” kadını, giyotin bıçağından daha keskin bir dille, tüm kurbanlar için bir adaleti gerçekleştirmişlerdir. Sevgi Soysal ve Barbara Pym, yapıtlarıyla dünyaya –kadınca ya da erkekçe bir duruşla değil– insani bir cevap vermişlerdir.



KAYNAKÇA

- Adak, Hülya. "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Austen, Jane. *Emma*. Çev. Nihal Yeğinobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- . *Aşk ve Gurur*. Çev. Nihal Yeğinobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Behler, Ernst. "Modern İroniden Postmodern İroniye" *Cogito* 57. (Kış 2008):129-36.
- Belge, Murat. "Sunuş" *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Celal, Peride. *Evli Bir Kadının Günlüğünden*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
- Flaubert, Gustave. *Madam Bovary*. Çev. Nurullah Ataç-Sabri Esat Siyavuşgil. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Gilman, Charlotte Perkins. *Sarı Duvar Kağıdı*. Çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Güneş, Aslı. "Kemalist Modernleşmenin Romanları: Popüler Aşk Anlatıları" Yayımlanmamış master tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.
- İrzik, Sibel- Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Jankelevitch, Vlademir. "Kendisine dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı" *Cogito* 57 (Kış 2008): 137-42.
- Kierkegaard, Søren. *İroni Kavramı*. Çev. Sıla Okur. Ankara: İmge Kitabevi, 2009.
- LeGuin, Ursula K. *Kadınlar Rüya Ejderhalar*. Çev. Deniz Erksan- Bülent Somay ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Pym, Barbara. *Kusursuz Kadınlar*. Çev. Elif Uras. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Soysal, Funda. "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk" *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Soysal, Sevgi. *Tante Rosa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Yener, Ali Galip. "İroni Kavramı, Gerçeküstücülük Ve Ercümen Behzad Lav Şiiri Üzerine" *Hece* 125. <http://www.hece.com.tr/hece.125.ozel.4.htm>

## Nil Perçinler

Nil Perçinler, kadın, 30 yaşında. 25'ine kadar Boğa burcunun esiriyken, 25'inden sonra yükseleni Yay'ın pençesine düşmekten çok memnun. Nefes almayı seviyor, otuzlu yaşların heyecanını yaşıyor. Fransız Dili ve Edebiyatı mezunu. Edebiyattan sonra sinemayla kaynaşüyor ve bu kaynaşması festivallerde çalışmasıyla pekişiyor. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali festival koordinatörlüğünün ardından Uluslararası Bursa İpek Yolu Film Festivali ekibine dâhil oluyor Ayrıca Documentarist-İstanbul Belgesel Günleri'nin de danışma kurulunda yer alıyor. Alerjik bünyesi bir kedi ev arkadaşı edinmesine imkân vermese de önceki yaşamında kedi olduğuna inanmakta, değilse bile bir sonrakinde olmayı dilemekte. Babası bir gün Japonya'dan arayıp "ben evlendim" demesinden korkuyor Boyu bir metrenin altındaykenden bu yana herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olmasını istiyor, bunun için kendi çapında bir şeyler yapmaya çalışıyor. Kalemi de kağıdı da seviyor Büyüyünce yazar olmak istiyor.

## Bu Sefer Gökten Üç Taş Düştü. Virginia Woolf'un Taşları...

*"Tarih için beni cezalandıracak mısın, dedi erkek  
Anlayıp da ne yapacaksın, dedi kadın."  
Adrian Rich<sup>1</sup>*

Edebiyatın bir dili var mıdır? Varsa nasıl oluşmuştur? Edebiyatta bir toplumun içlerinden, sokak aralarından, yemek sofralarından, kapı eşiklerinden, pencere gerilerinden, nehir kenarlarından çıkmaz mı? Kimi zaman lunaparktaki aynalar gibi yansımalarımızla, olanla olması arzu edilenle köşe kapmaca oynamaz mı? Tam da bu noktada edebiyatın dili dışı mı, eril midir diye sorulabilir mi? Yazar ve kadın yazar olmayı ayıran koşullar nelerdir? Tarihsel sürece yayılan kadınlık ve erkeklik hallerinin toplumsal cinsiyet rollerine büründürülüş sürecinin ortakları kimlerdir? Kadın ve erkek arasındaki farkların sadece biyolojik farklardan oluştuğuna inanmak ne kadar mümkün? Birbirlerine göre tanımlanan ve sınırlandırılan kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine göre şekil alışları yüzyıllık bir serüven değil midir? Sokakta, işyerinde, evde hangi dili kullanıyoruz? Peki ya edebiyat dili? Kadın mıdır erkek mi? Yoksa her iki cinsin hem içinde hem dışında olabilmek mümkün müdür dil yaresinde?

<sup>1</sup> Aktaran Tayfun Atay. "Erkeklik" en çok erkeği ezer! *Toplum ve Bilim* 101 (Güz 2004):15.

Kadın ve erkeğin sosyal durumlarını açıklarken antropoloji çalışmaları özellikle tarım devriminin üzerinde durur. Tarım devriminin ardından gelen mülkiyet kavramıyla hâkimiyet erkek iktidarına geçmiştir. Bu anlamda yapılmış çeşitli çalışmaların kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği özellikle saban tarımıyla açıklaması edebiyatı konuşamamız gereken bu noktada ne kadar alakasız gözükmetedir! Oysa çapa tarımından sapan tarımına geçiş kadının doğayla olan ilişkisini değiştirirken, kadın tarlalardan uzaklaştırılmış fiziksel gücün avantaj sayıldığı sapan tarımı da erkeklerin tekeline geçmiştir. Kadın eve, erkek evin dışına hapsedilmiştir. İşlenen toprak kadın, mülkiyetin sahibi ve işleten erkek olmuştur. Masal burada gerçekliğe dönüşmüş, yanılısalı gerçeklik edebiyatın satırlarına kadar işlemiştir.

Toplumsal roller dağıtılırken kadın pasif ve edilgen tanımlamaları; erkek aktif ve hâkim tanımlamaları almış; ardından kadının sınırları, erkeğinkinin içine resmedilmiştir. Toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olan edebiyatta da erkek dili dünya edebiyatlarında yerini edinir. Kadının öznenen ziyade nesne olarak işlenmesi, güç, akıl, fethetme gibi üstün değerlerin erkeklere; zayıflık, bağımlılık, akılsızlık gibi düşük değerlerin ise kadınlara yakıştırılması biyolojik özelliklere değil tamamen toplumsal rollere göre şekillenmiştir. Erkek izleyendir; kadın nesnedir, “bakılıandır” Sosyal ve kültürel olarak kadın ve erkeğe yüklenen kimlikler, rol ve görevlerin bir yansıması da yüzyıllar boyu elimize alıp okuduğumuz kitapların içerisinde nefes bulur. Bu süreçte yazılı dilin neredeyse tek hâkimi haline gelen erkek ancak sözlü tarihi kadınlara bırakmıştır. Sözlü tarihin de bilindiği gibi bir adı yoktur, tıpkı kadın gibi.

Biyolojinin aksine cinsiyetçi dil de bir insan icadıdır, zamana ve topluma göre değişiklikler gösterse bile eril ve dişil olarak nitelendirilen rollere bölünmüştür kadın ve erkek. Bu rollerin tekrarları ise edebiyatın tam orta yerine yerleştirilmiştir. Kadını tanımlarken fiziksel özellikleriyle yola çıkan betimlemeler, erkeği tanımlarken statüler olarak edebiyatın tozlu raflarında değişim gösteriyor. Jane Austen’da Bay Bennet’in kızlarını tanımlarken kullandığı “Kızlarımin hiçbirinin aman aman bir üstünlükleri yok ki! (Austen 11) | | Bütün genç kızlar gibi cahil, sersem, saçma şeyler” (19), cümlesi Bay Darcy’nin resmedilişinde şu şekilde vücut buluyor: “Uzun boyu, güzel yapısı, yakışıklı yüz çizgileri, soylu davranışları ve yıllık gelirinin on bin olduğu” Darcy’nin yıllık geliri tüm salonun dikkatini çekiyor. Yazarların kaleme aldıkları romanlardaki karakterler yazarın hayatından, yaşadığı çevre ve dönemden bağımsız değerlendirilemez. Bu da Darcy’leri ve Bennet’leri betimleyen dile, toplumun oluşturduğu cinsiyetçi dile ulaştırıyor bizi. Woolf feminist dilini karakterler ve olaylar örgüsüyle okuyucuya ulaştırıyor. Orlando da bunun en belirgin örneklerinden biridir.

Edebiyatın başından bu yana önemsenmeyen romanlar kadınlar tarafından okunan bir tür olarak görülmüş. Erkeklerin felsefe, matematik gibi okuyacağı daha ciddi kitapları varken kadınlar, onları “eğitecek” romanlarla sınırlandırılmış. Kadın, talep etmemesi, kendine biçilen rolleri tekrarlaması ve “baştan çıkmaması” gereken bir cins

olarak görüldüğü için ulaşabilecekleri kitaplar dahi kadın olma hallerine hitap eden seçkiler olmuş. On yedinci yüzyıla kadar kadınlarla ilgilenmeyen romanın odak noktası birdenbire olması gereken kadın karakteri üzerinde şekillenmeye başlamış.

Tam bu noktada yazın dilinin kadın ve erkek dilleriyle olan ilişkisine değinmek gerekiyor. Yüzyıllar boyu kadına, kadın hikâyelerine yer vermeyen edebiyatın, Virginia Woolf ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin feminist harekete kattığı anlamları ve açılımları düşünmek gerekiyor. Virginia Woolf'un iki eseri *Kendine Ait Bir Oda* ve *Orlando* bu anlamda yazıya yol gösteriyor: "Katıksız ve basit bir biçimde kadın ve erkek olmak öldürücüdür; kişi erkeksi-kadın ya da kadınsı- erkek olmalıdır" (Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* 116).

Adab-ı Muaşeret Romanları olarak tanımlanan romanlarda, kadının kitap yazmasını bir kenara bırakalım, okuyacağı kitapları dahi sistemin belirlediğine şahit oluyoruz. Okuturken bile seni gütmeye kalkan bir yapının içerisinde yirmi birinci yüzyılda dahi eline kalem alarak yazmak ne kadar olasıdır bir kadın için? Kadının kaleminin olması ne kadar mümkün? İçimizdeki kadın ve erkeklerle barışmak ne kadar olası? Ve bu barışıklığın kalemlerle olan serüveni ne kadar gerçek? Yazar denince akla neden doğrudan erkek yazar geliyor da kadın yazar diye ayrıca belirtmek gerekli oluyor? Neden sözlü tarih kadına ait kalıyor da yazılı tarih erkekten soruluyor?

Edebiyat dünyası erkek yazarların "olması gereken" kadın ve erkek kimliklerini şekillendiren, adab-ı muaşeret kuralları gereğince kadının nasıl "zevce" olacağına altını çizen romanlarla doludur. Sınıfsal ayrımların yanı sıra kadının yerinin özel alan yani ev, erkeğin yerinin ise kamusal alan olduğu ifade edilir. Esas kadın ve esas adam sonunda mutlu bir evlilikle hayatlarını birleştirirler romanların sonunda. Kural budur. Bu süreçte yaşananlar ise akıllı ve güzel olan kadının, erkeğin gizliden veya açıktan uyguladığı eğitime maruz kalmasıyla oluşur. Tabii bu gerçekleşinceye kadar çizgi dışına taşan kadın, erkeğin yönlendirmeleriyle ve onu eğitmesiyle "doğru" yolu bularak gerçek bir eş olur. Çizginin dışına taşanlar ya delirir, ya intihar eder ya da ötelenir evinin en kuytu köşesine. Yazın hayatının içerisinde kadının adının olmadığı gibi aklının ve kaleminin de olmadığı uzun yüzyıllar pratiğe de dökülmüş ve bu, tek cinsin hâkimiyetindeki romana da teneffüs etmiştir. Düş gücünü, yaratıcılık tarafını kullanmaya yönelen kurmaca yazına, şiire veya romana yönelen kadın, evin eşiğinden ayağını dışarı atan kadın kadar tehlikeli olmaya başlamıştır. Bu ve benzeri sebeplerle kadın yazarların aracı veya gözlemci anlatım yolunu seçtiğini görüyoruz. Aksi takdirde kadının yaratıcılığı erkeğin çizdiği kadınla sınırlı kalıyor çoğu eserde.

Erkeğin yaratıcı tasvirlerinde ise kadını ya mükemmel ve kutsal nesne ya da şeytani varlık olarak görüyoruz. Bu tasvirler halen sanatın tüm dallarında hâkimiyetini koruyor. Roman, bunlardan yalnızca bir tanesi...

Yazında da kadının akıldan yoksul hayalgücüne kapılar sımsıkı kapatılmıştır.

Kadının üretebilecekleri, aklın merkezine sahip erkek dilinin aksine, evin duvarları arasına sıkıştırılmıştır. Kadın doğayı temsil eder yani bu işlenmemişliğini korumakla yükümlüdür. Kültürü temsil eden erkektir. Dolayısıyla kadının sınırları da erk tarafından okuduğumuz romanlara, şiirlere, öykülere kadar işlenmiştir. Diğer kitaplığa uzanmak ne kadar mümkündür?

Edebiyatta, kadın yazarların daha çok aileden gelen servetle, özellikle ailenin sağladığı maddi imkânlar ve babanın kız çocuğa sağladığı “ayrıcılıklar” sayesinde yazarlık alanında gelişebildiklerine tanık oluyoruz. Kendine ait geliri, alanı olmayan, tüm gününü ev içerisinde hizmet etmeye vakfetmiş kadınların buna rağmen başarılı olup kendilerini neden kanıtlamadıklarına yönelik basit cümleler çıkar erkek dilinin ağzından. Neden başarılı ressamlar, aşçılar, mimarlar, şairler hep erkeklerden oluşmuştur? Bu tür sorulara en güzel yanıtı Virginia Woolf *Kendine Ait Bir Oda*’da vermektedir.

*Kendine Ait Bir Oda*’da işlediği sorunsala yanıtı daha başlıktan vermektedir Virginia Woolf. Yazara göre edebiyata kadar sokulmuş olan kadın ve erkek eşitsizliğinin olası yanıtı, birikim ve yaratıcılığı sağlayacak kendimize ait odalarımızdır.

Sınırların içerisinde, evin penceresinden kendi aksini görmeden, yatak odasıyla mutfak arasında, kapı eşiğini geçtikten itibaren bir babanın veya kocanın kimliğinin altında, nesnel hayatlarının çıkış noktasını edebiyatta *Kendine Ait Bir Oda* ile çizer Virginia Woolf. Sadece izlenen ve bastırılan olmanın yüküyle kalemi eline aldığı da özgürlüğüne kavuşamaz kadın yazar adayı; hep gözlenmektedir, ötelenmektedir ve engellenmektedir. Kendi gerçekleri ve erkin doğrularının arasında sıkıştıkça, dış dünyayla verdiği savaşı iç dünyasıyla yüzleşmeye başladığında da vermeye devam eder. Buna, yüzyıllardır kalıpların birazcık dışına çıkmaya başlayan kadına en kolay verilen hastalık adı eklenir: Delilik! Woolf da bu “hastalığın” pençesindedir ve cebine doldurduğu taşlarla nehrin sularında veda eder dünyaya, arkasında kadın hareketinin temel taşlarını oluşturan onlarca kitabı ve yazıyı bırakarak.

Edebiyatın nesnesi durumundaki kadın için kalemi eline alış süresi de sancılı olmuştur. Pek çok kadın yazarın uzun süreler yazılarını ve kitaplarını sahte isimlerle kaleme aldıkları bilinmektedir. Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*’da yüzyıllardır kadının edebiyattaki görünmezliğinin sebeplerine değinirken bir yandan da bir kadın yazarın kimliğinin nelere ve ne türlü bir sapağa ihtiyacı olduğuna değinmektedir.

Edebiyat alanında kadın ve erkek için yazılan senaryoların; yüzlerce kez daha, toplumsal cinsiyet rollerine büründürülerek, kıyafetlerinin gerisinde ezberlerinin, öğretilmişliklerinin ve sansürün bir yansıması olarak görürüz.

Kadın, yirmi birinci yüzyılda dahi, kağıt ve kalemle buluştuğunda, hâlâ “sansürcülük” oyunu oynuyor, yazdıklarına kendi sansürünü uyguluyorsa, ayna ile arasındaki ataerkil toplumla bir kere daha yüzleşmek zorunda kalıyorsa zihnimizin derinliklerine kadar işleyen kodları değiştirmek o kadar da kolay olmasa gerek. Kadın,

üzerine dikilen tüm kıyafetleri kalemiyle yırtıp atmak ihtiyacı hisseder, her gün Woolf'tan cebinde kalan taşları bir bir nehre atmak isteyerek.

İngiliz edebiyatının öncü kadın yazarlarından Virginia Woolf keskin kalemi ve edebiyata kattığı yeni yönelimlerle yeni bir çağın kapılarını açmıştır. Bunu yaparken de kadınların, kadın hareketinin en önemli sözcülerinden biri olmuştur.

Her şeyden önce, on dokuzuncu yüzyılın başlarına değin, bir kadının, annesi ve babası olağanüstü zengin ya da çok soylu olmadıkça, sessiz ya da ses geçirmeyen bir odası olması bir yana, yalnızca kendine ait bir odaya sahip olması bile olanaksızdı. (Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* 59)

Kadınlar, Woolf'un söylediği gibi kendine ait bir oda ve hesabında bir miktar para ile yazar adayı, yazar olmak için gerekli koşulları elde etmiş olabilir. Özel alanın politikliğine de bir vurgu yapan Woolf, kadın yazarın kendisiyle baş başa kalıp üretebileceği bir alana ve bu alanda kalabilme özgürlüğüne ihtiyacı olduğunu savunmaktadır.

Maskelenmesi, saklanması, zihninin durdurulması, sadece ev sınırları içerisinde erk olana hizmet etmesi, cinselliğini kapalı kapılar ardına kitlemesi, düşünsel ve bedensel her türlü tecavüze boyun eğmesi gerekirken; kapıyı aralayıp da ayağını dışarıya attığında, eline kalemini alıp da dile geldiğinde kadın, yüzyıllardan beri erkek dilinin en kestirme, en kolay damgalarından biriyle, delilikle, tanıştırılır. Eksik, yarım kalmış, ifade edilmeyi bekleyen, tek başına bir anlam kazanmayan kadının çocuk ve erkek üçgeni dışında dile her geliş eski tarihlerde cadılıkla günümüzde dahi delilikle açıklanır. "Ve kadın yazarlara ait hiçbir şeyin bulunmadığı raflara bakarak kuşkusuz, diye düşündüm, bu kadının yapıtları olsa olsa imzasız yayınlanırdı" (57).

Edebiyatın dilinin de erkek olması kadınların kendilerini edebiyatta da var edebilme mücadelelerini güçlüklerle sarmalar. *Kendine Ait Bir Oda*'da Woolf yazının kadın için neden erkeklere göre daha zor olduğunu açıklarken Shakespeare'in varsaydığı yetenekli kızkardeşinin başına gelenlerden bahseder. Hayali kızkardeş Judith tıpkı ağabeyi gibi çok yeteneklidir ama Shakespeare'e verilen imkânlar ona verilmez. Okula gitmesi engellenir, evlendirilmek istenen Judith evden kaçır, dâhil olmak istediği tiyatrodan "hiçbir kadın tiyatro oyuncusu olamaz" yanıtını alır, hamile kalır ve kısırlanmış hayatından intihar ederek ayrılır. İşte o dönemde Shakespeare'in hayali kardeşinin başına gelenler aslında gerçeği tüm çıplaklığıyla yansıtmaktadır. Woolf da sadece kadın olmasından dolayı Cambridge'e kabul edilmemiştir ancak erkek kardeşi eğitimine orada devam etmiştir.

16. yüzyılda üstün bir yetenekle doğan herhangi bir kadın hiç kuşkusuz çıldırır, kendini vurur ya da yaşamını köyün dışında bir kulübede korkulan ve alaya alınan bir yarı cadı, yarı büyücü olarak geçirirdi. (56)

Woolf, bir odanın yanı sıra hesapta bulunan yıllık gelirden de bahsediyor yazar bir kadın

olarak sahip olunması gerekenler arasında. Kadınlar yüzyıllar boyu aileleri zengin olsa bile yoksul olmuşlardı. Babadan oğula geçen varlıklar, kadını hep teğet geçmişti. İşçi kesimindeki kadınlar zaten emeğinin altında ücretlendirildikleri için hak ettikleri koşullara ve ücretlere kavuşamıyorlardı.

Bunun sonucunda ortaya son derece garip ve karmaşık bir yaratık çıkıyor.. Düşsel planda kadın son derece önemlidir, gerçek yaşamda ise tümüyle önemsiz. Şiiri bir baştan öbür başa kaplar; tarihte hiç görülmez. Kurmaca yazında kralların ve fatihlerin yaşamlarına hükmeder; gerçek yaşamda ailesinin parmağına bir yüzük geçirdiği herhangi bir oğlanın kölesidir. Kurmaca yazında en esin dolu sözler, en derin düşünceler onun dudaklarından dökülür, günlük yaşamda hemen hemen hiç okuyup yazamaz ve kocasının malıdır. (50)

Kadının okurluktan yazarlığa geçişinin en anlamlı rehberlerinden biridir *Kendine Ait Bir Oda*. Toplumsal rollerin vücut bulduğu bedenlerimiz de roman sayfalarında kendini tekrarlamaktadır. Erkek yazarların erkek diline hâkimiyeti sistemin bir fotokopisi gibi kadını edebiyatta da dar odalara sıkıştırmaya çalışmıştır.

Her iki erkekte biri şarkı ve şiir yazabilirken hiçbir kadının bu olağanüstü yazın alanında tek bir sözcük bile yazmamış olmasının nedeni uzun zamandır çözülemeyen bir bilmecedir. Kendi kendime, kadınların içinde yaşadıkları koşullar nelerdi diye sordum. (47)

Kadın gibi yazmak ne demekti? Kadından yazar olur muydu? Erkin egemenliği altında kadın kelimesinin bile sırf cinsel bir gönderme olarak algılandığı toplumun içerisinde kadının yazar olarak eline kalem alması yakışık sayılmıyor. Çünkü edebiyatta da kalem, penisi yani erki temsil ederken kadının eline kalem alması kabul görmüyor, ciddiye alınmıyor.

O katıksız ataerkil toplumun göbeğinde, tüm eleştirilere karşın geri çekilmeden, bir şeye onu gördükleri biçimde sınıksız sarılmak ne büyük bir dürüstlük, ne büyük bir deha gerektirmiş olmalıydı. Bunu yalnızca Jane Austen ve Emily Bronte yapabilmişlerdir. Bu, onların övünülecek başarılarından biri, belki de en kusursuz olanıdır. Erkekler gibi değil, kadınlar gibi yazmışlardır. (83)

*Orlando*'da ise Virginia Woolf, üç yüz yıllık bir özyaşam öyküsünü kaleme alıyor. Hayatının ilk yarısını erkek, ikinci yarısını kadın olarak geçiren Orlando ile tanışıyoruz kitapta. Yaşamının ilk otuz yılını aşklar, evlilikler ve maceralarla bir erkek olarak geçiren Orlando, ikinci derin uykusundan bir kadın olarak uyanıyor. Ve yazarın bir koro eşliğinde haykırıışlarını duyuyoruz kitabın satırlarında: "Keşke kalemi elimize alıp, 'Son' yazabilseydik eserimize! Keşke olacaklardan sakınabilseydik okuru ve birkaç sözcükle Orlando öldü ve gömüldü! diyebilseydik." (Woolf, *Orlando* 93)



Woolf bu kitabında bir özyaşamöyküsü anlatırcasına okurla da yazınla da dalgasını bolca geçerken bir yandan da kadın ve erkeğin tüm toplumsal cinsiyet rollerinden arındırılışları hayatlarının aslında ne kadar da kolaylaşacağına dair belirgin ifadeler kullanmaktadır.

Dünya kurulu beri hiçbir insanoğlu ondan daha çekici görülmemiştir. Bedeninde bir erkeğin gücüyle bir kadının zerafeti birleşmişti. (...) Bizim için basit gerçeği söylemek yeterli. Otuzuna kadar Orlando erkekti; bu yaşta kadın oldu ve o gün bugündür de öyle. (96)

### Örtünün Ey Kelimeler!

Orlando, kadına dönüştüğü andan itibaren sansürle tanışmıştır. Karanlıklar bedenini saklaması için idealdir. Vücudunu örtmeli, saklamalıdır. Rönesans'ta erkeklere ilham veren periler bu sefer yazmamaya, gerçeği söyletmemeye çalışırlar yazara. Erkeklere yazmayı kadınlara ise saklamayı, gizlemeyi öğreten sansürcü, tek taraflı görüşlerin sayıklamasına şahit oluruz:

[V]e Saffet, İffet ve Hicap, kuşkusuz Merak'ın esinlenmesiyle kapıdan içeriye gözlediler ve çıplak figüre havluya benzer bir giysiye attılar, ancak ne yazık ki bu birkaç santim uzağına düştü. Orlando hiçbir telaş belirtisi göstermeden bir boy aynasında kendini tepeden tırnağa süzdü ve sanırız banyoya gitti. ( 96)

İlham perileri her nasılsa burada isme bürünüyorlar ve bu isimler kadına yüklenen tüm sorumluluklarını isimleriyle ağırlaştırıyorlar. Saflik, temizlik anlamına gelen Saffet, namuslu olmak anlamına gelen İffet, utanma ve ar anlamına gelen Hicap, Orlando kadın olur olmaz sahneye çıkarlar ve alırlar ellerine sazi. İlk uzandıkları madde ise Orlando'nun vücudunu örtecek bir havludur. Artık bakılan, gözlenen konumuna gelen Orlando gizlenmeliydi; en azından periler bunu salık veriyorlardı kendisine. Artık bir kadının bedenine sahipti ve örtünmeliydi. Bundan böyle bedeninin sözü kendine değil çevresindeki erkeklere tâbiydi. Bu "sözsüzlüğün" edebiyattaki yansıması da pek tabii üstü örtülmüş cümlelerde saklıydı. Edebiyat dilini toplumsal cinsiyetin belirlediğini düşünürsek; beden ve sözcükler kadın söz konusu olduğunda iç içe geçmeye başlıyor, birbirinden ayırt edilemez hale geliyor. Kadın bedeni kadar kadına ait olan her şey saklanmalıydı. Masumiyet, temizlik, saflik, annelik gibi pürü pak tamlamalar kadına yakışırdı ve bunun gerisindeki gerçeklik örtünmeliydi. Periler de Orlando'ya havluyu fırlattıklarında, dile de sansür koymanın yollarını arıyorlardı. Kadın bedeni, toplumun salık verdiği kuralları otomatik olarak uygulamaya başladığında genlerde değil tamamen ezberlerimizde bulunan "kadınsal" zayıflıkları ifşa etmekle yükümlü hale geliyordu. "Çıplaklık" ise kadının değil erkeğin zayıflıklarını ortaya çıkarıyordu. Bu yüzden de tehlikeliydi ve her anlamda örtünmeliydi. Erkek yazarların toplumsal cinsiyet rollerine

dayanan yapıtlarının yanı sıra kadın yazarlar da eserlerinde oto-sansürden kaçamıyorlardı. Eline kalemi alıp da yazmaya kalkan Münire'nin ilk aklına gelen "dile düşme korkusu" oluyordu: "Aman, bu yaşta utanmadan neler söylüyorum? Allah vere de, bu yazdıklarım basılıp meydana çıkmasa. Elâleme rüsva olacağım şu son günlerimde? (aktaran Güneş 57).

Orlando'nun kitabın başından sonuna kadar değişmeyen tek özelliği şiire olan ilgisiydi. Erkek şair olmak ile kadın şair olmak arasındaki fark büyüktü. Ve Orlando bunun farkındaydı. Hastalığın ilk aşaması olan okumak ilerleyen halinde yazmaya dönüşüyordu. Kadınlar okudukça yazmaya başlar ve bunun anlamı kadının toplum tarafından bir kez daha lanetlenecek olmasıdır.

Şimdi yalnızken, hastalık hızla ilerliyordu. (...) Okuma mikrobu bir kez bünye yerleşti mi onu öyle zayıf düşürür ki mürekkep hokkasında barınıp tüy kalemle irinlenen şu öteki afetin pençesine kolayca düşüverir insan. (56)

### Tebdil-i Kıyafette Fenalık Vardır

Orlando'nun kadına dönüşmesiyle toplumsal cinsiyeti irdelemeye başlar anlatıcı. Giysiler yaşamlarımızın belirleyicileri oluyor yıllardan beri. Kadın ve erkeği bir kez daha kalın çizgilerle ayıran giysilerimiz üzerimize geçiriliyor. Ayıp, ahlak, edep kelimeleri günlük hayatına giriyor, vücudu erkekler için baştan çıkarıcı ve saklanması gereken bir nesne haline geliyor; akli hafifliyor, kendisi için karar verilen çerçevenin içerisine yerleştiriliyor. Yaşamının ilk otuz yılını bir erkek olarak yaşamış olan Orlando iki cinsin de tam orta yerinde kendisini hissederek buluyor.

Her neyse, ancak bacaklarının çevresinde eteğin kıvrımlarını hissedince ve Kaptan büyük bir nezaketle güverteye onun için bir tente açılmasını önerince durumun getirdiği kısıtlamalar ve ayrıcalıklar kafasına dank etti ve yüreği hoptadı. Ama bu yürek hoptaması sandığınız gibi değildi. Yani, yalnız ve yalnız iffetini ve onu nasıl koruyacağını düşünmekten kaynaklanmıyordu. Olağan koşullarda yalnız güzel bir genç kadın bundan başka bir şey düşünemezdi, dişiliğin bu temel taşı üstünde yükselir, iffet kadınların korumak için çılgınca çırpındıkları, talan edildiğinde uğruna öldükleri mücevherleri başlıca ziynetleridir. (105-106)

Giysilerin hayatımızdaki belirleyici rollerine de Woolf, Orlando'nun cinsiyet dönüşümünün ardından yaşadıklarıyla ses veriyor, Biyolojik ayrımdan bahsetmiyor. En başından beri altını ısrarla çizdiği, toplumsal cinsiyet rolleriyle açıklıyor. Kıyafetlerimiz de bunun en büyük belirleyicisi olarak gösteriliyor: "Yine de bu tür giysilerle gemiden atlayıp yüzebilir miyim? Hayır. Demek bir denizcinin koruması altına girmem gerekecek" (106). Bu satırlar bir kadının günlük yaşantısından bir kesit gibidir. Dolaptan üstüne geçirdiği kıyafet

yalnızca bir kumaş değildir, kadının doğumundan itibaren üzerine geçirilen pembe tulumdan bu yana, bedenine atfedilen tüm rollerle her gün bir kez daha örtünür. Erkek bebeğin maviyle kız çocuğun pembeyle buluştuğu ilk anlardan bu yana, erkek çocuk ile kız çocuğun isimleri kadar yazgıları da toplumun getirdiği kurallarla bir bir çizilmekte.

## Yazının Androjen Hali

Erkek dili derken kastedilen nedir?

Genç bir erkekken nasıl ısrarla kadınların itaatkâr, iffetli, mis kokulu ve şık olmalarını istediği geldi aklına. "Artık bu isteklerin bedelini kendi benliğim üzerinden ödemem gerekecek" diye düşündü, çünkü kadınlar (Bu cinsiyette kısa deneyimine bakılırsa) doğuştan itaatkâr, iffetli, mis kokulu ve şık değiller. (107)

Çocukluğumuzdan bu yana vücudumuzda oluşan tüm değişikliklere günah, yasak ve ayıp kelimelerinin eşlik ettiğini hatırlayıp erkeklerin vücutları ve cinsellikleri konusunda büyüklük ve sertlik kavramlarının hapsinde sırtlarına yüklenen "erkek olma hallerini" hatırlıyorum. Kadından kırılanlık, kendine yetememe, itaat gibi esas özellikler beklenirken erkekte ise güç, saldırganlık, özgürlük gibi kavramların içerisine toplum olarak hapsettiğimizi düşünüyorum. Kırılan olmayan kadınla güçlü olmayan erkeğin hapsine şahit oluyoruz yıllar yılı. Kadın bastırılmaya erkek ise bastırmaya devam ediyor güçsüzlüğünün acısını kadından almak istercesine. Kadın ise kendisine verilen kıyafetlere bir bir sarılıyor. Kimi yerde anne, kimi yerde eş, kimi yerde iyi evlat olmak zorunluluğuyla. Ama bir tek kendisi olamıyor Olduğu gibi, hatalarıyla, zayıflıklarıyla, arzularıyla kabul görmüyor. Hayat güçleşmeye devam ediyor kadın için de erkek için de. Ama kadın henüz varlığını kabul ettirememişken eşitsizliğin boyutları büyük büyük çukurlar açıyor iki cinsin arasına. Burada sözcükleri yazıya dökmek, yazıya dökenin kadın olmasıyla daha da güç hale geliyor.

Kadınlar sizi övsünler diye kukla gibi süslenir püslenir, sokaklarda geçit yaparsınız, size gülmesin diye kadını eğitimden yoksun bırakırsınız; en çelimsiz eksik etek tazelerin bile esiri olup, yine de dünyaları siz yaratmışçasına kasılırsınız; "Aman Tanrım" diye düşündü., "bizi amma aptal yerine koyuyorlar; amma aptalız!" Ve burada anlatımındaki belirsizlikten dolayı her iki cinsi birden, sanki her ikisine de mensup değilmişçesine eşit ölçüde eleştirir gibiydi; gerçekten de o sırada iki arada bir deredeydi; bir erkekti bir kadındı; her birinin gizleri i biliyor, zaaflarını paylaşıyordu. (108)

Edebiyatın, hayalgücünün, kurmacanın büyüğü içimizde taşıdığımız kadın ve erkek sesleriyle barıştığında ne kadar da gür çıkardı oysaki. Engellerin, sınırların kalktığı yerde

kalemle buluşmak ve olduğu gibi yazabilmek...

Cinsiyetler birbirlerinden farklı oldukları halde, birbirleriyle karışırlar. Her insan, bir cinsiyetle ötekisi arasında kararsızca sallanır. Çoğu zaman ancak giysiler erkek ya da dişi görüntüsünü korumaktadır. Oysa bu giysilerin altındaki cinsiyet, görünen cinsiyetin tam tersi olabilir. (aktaran Urgan 153)

Orlando kitabın başından bu yana şiire olan tutkusuyla anılır. Kadın olduktan sonra şiire devam edip edemeyeceği bir sorunsal olarak işlenir Woolf tarafından. Kadın yazarların on sekizinci yüzyıla kadar edebiyatta kendilerine yer edinemeyişlerinin belirgin bir fısıltısı gibidir bu. Kadın olarak şair olabilmek zordur.

Kişi erkekse, aklının kadın olan bölümü de etken olmalıdır ve bir kadın da aynı ölçüde içindeki erkekle ilişkide olmalıdır. ...Ancak bu iç içe geçme tam anlamıyla gerçekleştirilirse akıl tam anlamıyla verimli olabilir ve tüm gücünü kullanabilir. (110)

Kitabın tamamında kadınlara ve erkeklere biçilen özellikleri görüyoruz. Sacha'nın tıpkı bir erkek gibi hızlı ve ustalıkla paten kayması; Orlando'nun kadın olduktan sonra gözyaşlarını tutmasına gerek olmadığını fark etmesi; yine Orlando'nun utanması gerekli görülen anlarda yüzünün kızarmaya başlaması gibi.

Virginia Woolf salt kadın ya da salt erkek olmanın bizi yaratıcılıktan yoksun bıraktığına inanır; "Woman-manly or man-womanly" (erkeğimsi kadın ya da kadınımsı erkek) olmak zorundayız der. Yazarlar arasında Coleridge'i, Keats'i, Lamb'i, Stern'ü kadınımsı erkek sayar. Milton'da Wordsworth'de, Ben Jonson'da ve Tolstoy'da, erkek yanın fazla ağır bastığını; Marcel Proust'da da kadın yanın fazla ağır bastığı için, ideal dengenin bozulduğunu ileri sürer. Orlando tümüyle bu androjenlik kavramı üzerine kuruludur. (Urgan 55)

Kitapta androjen, yani hem kadınsı hem erkeksi özellikleri içerisinde barındıran kişi olarak çizilen Orlando hem edebiyat alanında hem de feminizm alanında pek çok açılımlar getirmiştir. Ancak Orlando, erkek olduğu dönem hiç kadınsı bir özellik göstermediği gibi "erkeksi" olarak nitelenecek pek çok şey yapar ve erkek olma durumundan sonuna kadar faydalanır. Kadın olduktan sonra ise hem kadın hem erkek hisseder kendini. Bu da yaşamı okumasında ona büyük bir kolaylık sağladığı gibi eşsiz bir hazine de sunmuş olur.

### *Her kadın için*

*Güçlü olduğunu bildiği halde,  
güçsüz rolü yapmaktan yorulmuş her kadın için,  
Savunmasız hissettiği halde,  
güçlü görünmekten yorulan bir erkek vardır.*

*Aptal rolünü oynamaktan yorulmuş her kadın için,  
Sürekli "her şeyi bilmesi" beklenen bir erkek vardır.  
"Duygusal kadın" olarak adlandırılmaktan yorulmuş her kadın için,  
Ağlama ve kibar olma hakkı elinden alınmış bir erkek vardır.  
Çocukları tarafından "bağlandığını" hisseden her kadın için,  
Ebeveynlikte paylaşılan sorumluluğun  
Zevkini tadamayan bir erkek vardır.  
İyi bir iş sahibi olma ve eşit maaş alma hakkı  
Elinden alınmış her kadın için,  
Başka bir insanın tüm ekonomik sorumluluğunu  
Yüklenmek zorunda kalan bir erkek vardır.  
Özgürlüğüne doğru bir adım atan her kadın için,  
Özgürlüğe giden yolun daha kolaylaştığını keşfeden bir erkek vardır.*  
Nancy R. Smith<sup>2</sup>

Tıpkı gerçek yaşamdaki gibi edebiyat alanında da, içimizde bulunan kadın ve erkek kimlikleriyle savaşmak yerine onlarla barışma yolunu arıyorum Orlando'nun satırlarında. Cinsiyetçi, ayrımcı kelimelerden arınmış, eşitlikçi görüşle yazılmış bir edebiyat diliyorum yatağıma yatmadan önce. Bu dilin tüm sözcüklerimize yerleştiği gibi görüşlerimize de hâkim olmasını diliyorum. Ve Virginia Woolf'un anısına cebimdeki taşları düşürmeyi diliyorum uykuya dalmadan hemen önce. Teker teker...

<sup>2</sup> Bayraktar, Nilgün ve Esin Düzel. *Cinsellik Atölyesi Kolaylaştırıcı El Kitabı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2005.

KAYNAKÇA

- Abbott, H. Porter. "Character and Modernism: Reading Woolf Writing Woolf" *New Literary History* 24. 2 (Spring 1993): 393–405.
- Austen, Jane. *Aşk ve Gurur*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Güneş, Aslı. "Hep O Şarkı'da Farklı Bir Ses" *Amargi* (Yaz 2007): 56-59.
- Parkes, Adam. "Lesbianism, History, and Censorship: The Well of Loneliness and the Suppressed Randiness of Virginia Woolf's Orlando" *Twentieth Century Literature* 40. 4 (Winter 1994): 434–460.
- Urgan, Mina. *Virginia Woolf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Virginia Woolf. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: Afa Yayınları, 1987
- . *Orlando*. Çev. Seniha Akar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

# KAMUSALLIĞIN YAPISAL YASAKLARI

**S**iz Fransa'nın zavallı kadınları, gelin de kendinizi gizlemeye kalkışın! Arabaların meydanlara gidiş geliş saatlerini saptayan, mektupları sayan, hem kutuya atıldıkları an, hem de dağıtılırken iki kez damgalayan, evleri numaralayan, kapılarını, pencerelerini işledikten sonra kat planlarını vergi defterlerine geçiren, ve yakında bütün toprağını, en küçük parçasına, en ufak noktasına kadar Kadastro yönetiminin kocaman kağıtlarına geçirmek gibi, bir devin buyruğuyla devlere yaraşır bir işi başaracak bu uygarlığın ortasında, ufacak bir serüvene atılmaya kalkışın bakalım!

(Balzac, *Modeste Mignon*)





Claude Monet  
*"Camille at the Window", 1873*

### Yurdağül Sayıbaş

1969 yılının 13 Mayıs gecesi Tokat'ta doğdu. İlkokul ve ortaokulu sessiz, sakin tamamladı. Lise ikinci sınıfta başladığı halk oyunları ile ikinci doğumu gerçekleştirdi. Yarışmalara katılarak Türkiye'yi il il dolaştı. Bu arada tiyatro oyunculuğu ile sahnelerle tanıştı. Çeşitli oyunlarda rol aldı. Tozunu yuttuğu sahnelerden pek inmek istemedi ama Tokat'ın sınırları dar gelmeye başlayınca üniversite yollarına düştü. Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği'ni bitirdi. İstanbul, edebiyat, kitaplar... Büyülü şehir, onun okuma tutkusuna bir de yazmayı ekledi. Öykü, deneme, şiir yazmaya başladı. Mezun olduğunda tayini İzmit, Darıca'da bir devlet lisesine çıkınca İstanbul'un kıyısında yaşamaya başladı. Bu ayrılık dört yıl sürdü. Bu zaman diliminde bir yıl ders-hanede öğretmenlik yaptı. Ama edebiyatın olmadığı, tamamen ezber bilgiye dayalı bu ortam, onun ruhuna pek uygun değildi. Meslek hayatına 1999 yılından itibaren İstanbul'da özel okullarda devam etti. Bu arada çeşitli atölyelere katılarak yazma becerisini geliştirmeye çalıştı. Halen edebiyat öğretmenliği mesleğini sürdürmekte.

## Kamusuz Kadınlar

*Uzaklı dön yakındı dön çevreydi dön  
Yasaktı yasaydı töreydi dön  
İçinde dışında yanında değilim  
İçim ayıp dışım geçim sol yanımlı sevgi  
Bu nasıl yaşamaydı dön.  
Gülten Akın*

İslami öğretisi ve Osmanlı toplumsal yapısının oluşturduğu gelenekten, Kemalist ideolojiye, oradan Cumhuriyet rejimine kadının kamusal ve özel alandaki yeri nasıl bir değişim gösterir? Evin içinden dışarı nasıl çıkar? Eğitimi, çalışma yaşamı nasıl olmalıdır? Birey olarak erkeğin karşısında nasıl konumlandırılır? Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği kalıpların dışına çıkarak kendi varlığını gerçekleştirebilir mi? Elbette yaşanan değişim ile kadının hayatı da değişir. Ama bu değişim gerek Osmanlı devletinde gerekse Cumhuriyet Türkiye'sinde kadın için gelenekle sınırlandırılır.

Kamusal alan, tüm kurumları ile yeniden oluşturulurken Osmanlı devleti, kadının yerini harem olarak belirler. Kadının özgürlüğü, yine dört duvar arasında tanımlanır. Fatma Aliye'nin *Refet* adlı romanında, mahalle bu dört duvar arasındaki kadına ait kamusal bir alan olarak karşımıza çıkar. Kadınlar, mahallede her konuda birbirleri ile dayanışma içinde yaşarlar.

Cumhuriyet ile birlikte Kemalizm kamusal alanı, kadını da dâhil ederek

tanımlar. “Kadınları uluslaşma projesine tâbi kılarak kendi adlarına değil de vatan uğruna eşit yurttaşlar haline getirir” (Acar-Savran 125). Adalet Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* adlı romanında, taşrada ataerkil düzen, kendine yeni bir gerçeklik alanı yaratır. Her iki romanda da kadının bu alanlardaki yerinin belirlenmesinde sınıfsallık bir ölçüt olarak karşımıza çıkar.

### Kamusal Mahrem: Osmanlı Mahallesi

*Onlarsız olmazdı taşımam gerekti kullanmam gerekti  
Tutsak ve kibirli –ne gülünç öfke be-  
Gözleri gittikçe iri gittikçe çekilmez  
İçimde gittikçe bunaltı gittikçe bunaltı  
Gittim geldim kara saçlarımı öylece buldum.  
Gülten Akın*

Cinsiyetlerin birbirinden ayrıldığı ve kadınların kapatıldığı toplumsal cinsiyet düzeniyle özel alanla kamusal alanın birbiriyle karşıtlıkları içinde tanımlandığı ve özel alanın politika ve ekonomiden soyutlandığı modern cinsiyet düzeni arasındaki farkın önemli bir uzantısına daha önce de değinmiştik: İlkinde kadınların kendi aralarında paylaştıkları bir dünya mümkünken ikincide, başka kadınlardan yalıtılmış olarak yaşıyor kadınlar. (Acar-Savran 127)

Osmanlı devletinde hayat mahrem-namahrem olmak üzere ikiye bölünmüştür. Toplumsal yaşantının tüm araçları da buna göre düzenlenmiştir. Kadının namahrem alanda bulunması söz konusu bile değildir. Cinsiyetlerin böylesine kesin bir biçimde ayrılması, kadınların kendi aralarında paylaştıkları bir dünyanın oluşmasını sağlamıştır. Fatma Aliye’nin *Refet* adlı romanında anlatılan mahalle, kadınlara ait bir dünyadır.

Toplumsal hareketlerin gerçekleştiği kamusal alanda yalnızca erkekler ve onların yaptığı çalışmalar vardır. Bu nedenle on dokuzuncu yüzyıl ile Osmanlı edebiyatına giren romana baktığımız zaman, görebildiğimiz sadece erkeklerin hayatıdır. Kadın olarak ise hayat kadınları ve cariyeler yer alır. Namık Kemal’in *İntibah* adlı romanında Mehpeyker, bir hayat kadını olarak karşımıza çıkar. Dilaşub ise bir cariyedir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*’sinde Canan bir cariyedir.

Diğer taraftan bu romanlarda, yaşantı sunmaktan çok bir ders vermek, toplumu eğitmek ön planda olduğu için erkeklerin de gündelik hayatına yer verilmez. *Refet*’te gündelik hayat, üstelik kadınların gündelik hayatı, bütün ayrıntıları ile okura sunulur. Bu ayrıntılar önce eviçinin betimlenmesinde karşımıza çıkar. “Mürüvvet

Hanım'ın taşlığı da döşeli idi. Bir tarafında bulunan kerevetin üzerine minder serilmiş ve üzerine dokumadan örtü örtülmüştü" (32). Bütün evin çeşitli sıfatlarla betimlemesi yapılarak anlatım zenginliği sağlanırken temizlik ve düzen, yani iyi ev kadınlığı vurgulanır. Evin içinde yapılan işler anlatılırken bütün hareketler, arka arkaya sıralanır. Böylece anlatıma gerçeklik kazandırılır. "Mürüvvet pişirdiği çorbanın yarısını akşama saklayıp, yarısını bir kâseye koydu. Sofrayı da kurdu. Bir çorba bir de kabak, öğle taamını teşkil ediyordu" (38). Roman, bir kadın anlatısıdır. Yazar, yaşadığı dünyanın—eviçi hayatı— ayrıntılarını bize aktarır. Refet ve annesinin hayatı ile ilgili ayrıntılar ise yoksulluklarını vurgulamak amacı ile anlatıma girmiştir. "Bir yatak ile bir saç mangal, bir tahta dolap, bir kaba hasır ve üzeri basma kaplı bir ot minder, bir el lambası, bir şamdan, bir toprak desti, bir su bardağı, bir çorba tası, bir sahan, bir tencere, bir saç ayak, bir maşa, bir de tepsiden ibaretti" (65). Yazar, yoksulluğu bir gerçeklik olarak okura sunmak için yemek, giyinmek, ısınmak, barınmak gibi gündelik ihtiyaçların karşılanmasını ayrı ayrı anlatır:

İki akşam evvel ertesi günü yerine alınıp, verileceği söylenerek; hane sahibinden ödünç kömür aldıkları ve iki ertesi günü olup, yerine veremedikleri cihetle; bu kere ertesi günü verilmek vaadiyle, tekrar onlardan kömür istemeye yüzleri kalmadığını biliyorlardı. O ay zarfında Refet'in yeldirmesi pek ziyade parçalanıp, eteklerinin yanmış olan yerleri lime lime de ayrılmış ve sırtına gelen tarafı ile kolları pare pare olup, elbisesi görünmeye başlamış olduğundan; bir yeldirme yapılmış, bir de başörtüsü alınmışken; hesapta olmayarak şemsiye de birden bire ayrılmış olduğundan; mevsimin yağmuru ve karı münasebetiyle; gerek muhafaza-i sıhhat ve gerekse yeni yeldirmeyi harabiyetten sakınmak için bir de şemsiye alınmış idi ki, bu fazla mesarîf o ay ekmeğin veresiye olarak bakkaldan alınmasına sebebiyet vermiş ve yeni giren ayın haftası olduğu halde, bakkala borç tediyе olunamadığı için; bir gün evvel o paralar tediyе edilmedikçe, bir şey verilmeyeceğini de bakkal bildirmiş idi. (71)

Kamusal alanın hemen hemen hiç yer almadığı roman, mahrem alan içinde geçer. Ancak kadının kendi içinde yarattığı bir kamusalılık söz konusudur. Mahalle olarak karşımıza çıkan bu alanda, kadınların sosyal bir dayanışma içindeki yaşamları anlatılır: "Birkaç gün bizim eve geliniz de konu komşu; o çocuğa bakarız. Bunun hali böyle ne olacak?" (30).

Cariyelik, Osmanlı devletinde son döneme kadar varlığı sürdüren, kadının bir eşya gibi satın alındığı ve kullanıldığı bir kurumdur. Cariye olan Binnaz, hayatı tanımaz; kızına düşen mirası alamaz. Tüm çabalamalarına rağmen kızı ile bir akrabasının yanına yerleşir ama kabul görmez. Mahalle hayatı, onun kendi hayatını kurmasını sağlar: "Binnaz birçok komşularla görüştü, bu mahalle halkından birçok

kadınların tahta ve çamaşıra giderek; nafakalarını çıkardıklarını gördü. Binnaz bir oda tutarak öylece yaşamaya karar vermiştir” (42).

Osmanlı toplumsal yapısında sınıfsal farklılıklar çok belirgin değildir. Zengin ile fakir aynı mahallede, yan yana evlerde oturduğu gibi, aynı okulda da okurlar. Refet, okula başladığı zaman varlıklı aile kızları ile karşılaşır. Bu kızlar, yoksul kızları himaye ederek onlara maddi yardımlarda bulunurlar. Yardımlaşma öğretmen okulunda da devam eder. Zengin kızlar öğle yemeklerini fakir kızlarla paylaşır. Refet, bu okulu bitirinceye kadar pek çok zor durumdan bu dayanışma sayesinde kurtulur: “Zengin kızları o rahle üzerinde önleri boş olan sandalye sahiplerini yerlerine çağırıyorlar, kendilerinin yiyeceklerinden onlara da hisse veriyorlar; onların birisi birkaç kızın karnını doyuruyordu” (103).

Fakir evleri ile aynı mahallede bulunan konaklar ve köşkler, toplumsal dayanışmanın başka bir yönünü ortaya koyar. Zengin kızları, bilgilerini, kitaplarını ve dergilerini fakir kızlarla paylaşırlar. Aydın, eğitilmiş yetişkin kadınlar da bilgilerini paylaşarak, gençlerin eğitime katkıda bulunurlar. Böylece eğitimde de bir dayanışma olduğu görülür:

İşte her gün ve geceleri böyle güzel güzel musahabetler ve takdirler ve gezmelerle geçen iki ay mektep tatili müddeti tamam oldu. Refet bu defa, mektebe geldiğinde; kibar konaklarına sıkça gidip gelen kızların sair kızlardan olan farkını daha iyi takdir edebildi. Gördü ki; bunların müstaidlerinde kendisinin iki ayda kazandığı gibi, mektepte gördükleri derslerden fazla malumatlar vardı.

Hemen umumi bir surette hal ve vakti müsait olan familyaların hanelerinde, kızların talimleri için enstüterisler bulunmakta ve muallimler gelmekte olduğundan, oralara gidip de o küçük hanımlarla musahabede bulunanlar, sözle birçok malumat sahibi oluyorlar. Ve orada buldukları mecmua ve resail ve kitapların mütalaasıyla, ulum ve fünûnda haylice tezyid-i malumat ediyorlar. Hatta bunların içinde, o küçük hanımların sayesinde, hanelerdeki enstüterislerden biraz Fransızca öğrenenler de bulunuyor. (157)

Batılılaşma ile başlayan süreçte toplumsal yapıda pek çok düzenlemeler yapılır. Ancak toplumsal cinsiyet rollerine göre sokaklar, erkeğe aittir; varlıklı bir kadın, sokaklarda görünmez. Sokak işleri ile uğraşan kadınlar, fakir kadınlardır. Bunlar da eğitim aldıklarında bu tür işleri kendilerine yakıştırmazlar. Eğitim, kadının sınıfsal konumunu değiştirirken onu, kamusal alandan uzaklaştırır. Refet, mahallesinde bu tür işleri annesinin yapması gerektiğini düşünür. Çeşme, bakkal, meydan gibi kamusal alanlarda erkeklerle muhatap olmayı kendini küçük düşürmek olarak görür:

Refet, bir genç kızın mahallede kendi vakarını muhafaza etmesi fikrindedir... Mahallelerindeki bazı genç kızların yarım pabuçla bakkalın, zerzevatçının

önünde çene çalmalarını ve ellerindeki yük ile mahalle kahvesinin önünden geçmelerini hoş görmüyor idi. ( 94)

Kadına çizilen dünyanın sınırları, tanıdıkların olmadığı yerlerde genişler. Refet, başka bir mahallede simit ve şeker satın alır. Ama aynı zamanda o, evin erkeğidir:

Fakat o evin erkeği yok idi. Kadınları dahi çalışmaktan, çocuklarla uğraşmaktan simit almaya çıkacak halde değiller idi. (97)

Şekerciye:

- Yüz dirhem elvan şekeri, ayrı ayrı iki kağıda, dedi. (98)

Simiti ve şekeri annesine verdiği zaman Binnaz,

- Kızım, yavrum, evimin erkeği, dedi. (99)

sözleri ile kamusal ve özel alanın keskin sınırlarını bir kez daha vurgular. Kadının temel görevi, üreme alanı olan evdedir. Üretim alanı tamamen erkeğe aittir. Çalışarak geçimini sağlayan kadın bile bu görev dağılımını değiştiremez. Çünkü çalışmak zorunda kalan kadınlar, yoksul ya da evlenemeyecek kadar çirkin kadınlardır. "Fakr var! Zaruret var! Sıhhat yok! Güzellik yok!" (53). Tüm bunlardan dolayı Refet'in öğretmen olup hayatını kazanmaktan başka çaresi yoktur.

Geleneksel Osmanlı toplumunda aile çok güçlü bir kurumdur. Toplumun temelini oluşturan çekirdek aile onun oluşumunu, gelişimini ve korunmasını da sağlar. Bu ailenin reisi de baba, yani erkektir. Tanzimat romanları, ailenin koruyucu şemsiyesinden, baba gücünden ve rehberliğinden mahrum kaldığı için hayatın içinde kaybolup giden erkekleri anlatır. Fatma Aliye'nin romanına baktığımızda, bu çekirdek ailenin yerini, mahallenin aldığını görüyoruz. Genellikle kocaları olmayan kadınların bir araya gelerek birbirlerine destek oldukları, kadınlardan oluşan bir topluluk karşımıza çıkar. "Bu mahallenin komşularında yek-diğeri için o kadar hakikat ve gayret mevcut idi ki, içlerinde bir keyifsiz bulunsa; mahalle halkı ona hizmetkâr olur" (39). Refet ve Binnaz, kocaları olamayan kadınların, kiraya verdikleri odalarda kalırlar. Erkek otoritenin olmaması, kadına okuma özgürlüğü kazandırır. Gerçi bu romanda olumsuz, bir durum olarak yansıtılmaktadır. Çünkü eğitim almak; meslek sahibi olmak erkeğe uygun görülür. Kadının eğitim alıp meslek sahibi olması, onun alt sınıftan olduğunu gösterir.

Osmanlı toplumunda, kamusal alandan koparılmış bir alan olarak mahalle karşımıza çıkar. Kocaları ya da onlara bakacak erkekleri olmayan kadınlar, eril otoritenin kontrolünden uzakta bir kamusalılık yaşarlar. Çamaşır, tahta, dikiş-nakış gibi işler yaparak para kazanır; geçimlerini sağlarlar. Yani özel alanın kodlarıyla, dolayısıyla özel alanın bir parçası olarak kamusal bir alan oluştururlar. Yazar, mahalleyi bu yönüyle anlatırken kendine ait kamusal ve özel alanı olan bir toplum yaratmış

olur. Erkek anlatılarında böylesine canlı bir kamusal alan ile de karşılaşmayız. Namık Kemal'in *İntibah* romanında Ali Bey, bir dairede memurdur; ancak çalışma hayatı, anlatıda yer almaz.

Ancak ataerkil yapı, bu kadınlar arasında da güçlü varlığını korumaya devam eder. Çünkü İslami öğretiye bağlı olarak toplum namahrem – mahrem olarak kesin çizgilerle ayrılmıştır. Okumak, eğitim almak, bu kadınları kamusal alandan uzaklaştırarak özel alan yaklaştırır. Onun, eğitimi bile kocasına hizmet etmek için kullanılmalıdır. Kadın, erkek tarafından kendisine tanınan dünyanın dışına çıktığı anda delilikle damgalanır. Nitekim sırf hesap biliyor, diye okumuş bir kız almak isteyen Mucip, Refet'e ve Şule'ye evlenme teklif eder; red cevabı alınca, şaşırır ve sinirlenir: "Kadınların hepsi sizin gibi *çılğın*<sup>2</sup> olsa! Erkeklerin hepsi de karısız kalırdı, diye fırlayıp hiddetle çıktı gitti" (215).

### Görünmeyen Duvarların İçindeki Kadın: Taşra

*Kestim kara saçlarımı –n'olacak şimdi-  
Bir şeycik olmadı deneyin lütfen  
Gülten Akın*

Modern ev, aile mutluluğunun sebebi, refahın göstergesi, yeni çağın gerçeklerine ayak uydurmanın simgesidir. Harem ve selamlığın birbirinden katı duvarlar ile ayrıldığı geleneksel Osmanlı yaşantısından çağdaş harem ve selamlık ilişkisine geçilmiştir; artık arada fiziksel sınırlar kalmamakla beraber, görünmeyen sınırlar onların yerini almıştır. Böylece ataerkil düzen kendisine yeni bir "gerçeklik" yaratmıştır. (Ertap). Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* adlı romanında taşra – Eskişehir – görünmez duvarlar içindeki kadının durumunu ortaya koyar.

Osmanlı modernleşmesi, İstanbul'dan başlayarak diğer büyük şehirlere doğru yayılır. Anadolu, modernleşmenin başladığı dönemden itibaren, tüm gelişimi geriden izleyen, geleneksel yapısını koruyan bir yer olarak karşımıza çıkar. Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında bile Anadolu şehirleri geleneksel yapısı gereği, kadının toplumsal alanda varlığının yadsındığı yerler olmuştur. Sokaklar, özellikle geceleri erkeklere aittir: "Hey, hanım, hanım, senin eşin, erkeğin, baban, dayın, bir şeyin, korkun, namusun; hiçbirisi yok mu?" (271).

Taşranın daracık dünyasına sıkışan Kısmet'in iç sesidir bunları söyleyen. Başkaları tarafından kurulan hayatını geride bırakarak İstanbul'a gitmek için tren istasyonunda beklerken, eril geleneğin kontrolcü sesi, peşini bırakmaz. Yani kadının

2 İtalikler bana ait.



doğduğu andan itibaren zihnine işlenen, dışına çıkmayacağı sözlü kurallardır bunlar.

Meydanlar, sokaklar, parklar, kafeler insanların toplanabileceği her yer kamusal alanı oluşturur. Kamuoyu bu alanın içinde oluşmaktadır. Diğer bir yönü ile kamusal alan, başkaları tarafından duyulma ve görülmenin alanıdır. Bu alanın, özel alandan kesin çizgilerle ayrılması kadının kişiliğinde bölünmelere neden olur. Anlatıda bu bölünmüşlük ayna metaforu ile okura aktarılmıştır. "Ahh, demişim sonra burada o kadar ayna var ki, gövdeyi bir türlü bulamıyorum" (234). Kısmet, gerek toplum gerekse ailesi tarafından kendisine sunulan aynalar karşısında varlığını kaybetmiştir. Bu aynalar, onun kişiliğinin her bir parçasını oluşturur: çünkü kişiliği yoktur. Bu nedenle bu parçalanmış kişiliği de bırakamaz. "Caymıyordum. Ne Murat'tan, ne Ufuk'tan ne Orhan'ın karısı olmaktan, ne Türkan Kaymazlı'nın kızı olmaktan, ne çarşafıma K.O. markaları işlemekten... Abant'taki balayından, çocuk yapmaktan – bir yıldan sonra gebe kalarak – daha dört aylıkken onun ölmesinden.[...] caymıyordum" (275). Nitekim bu bölünmüş kişiliği ancak ölümle bütünleyebilecektir.

Kişilerin ilk eğitimlerini aldıkları, uyum, itaat, uzlaşma ve disiplinin öğrenildiği bir yer olmanın yanında; baskının, şiddetin, enest ve cinsel istismarın da görüldüğü bir kurumdur aile. "Dudaklarımı bulan minicik nemli dudaklar..."(306). Kısmet'in erkek kardeşi ile ilişkisi enest olarak karşımıza çıkarken hasta dedesine bakan Kısmet, cinsel istismara uğrar: "Dedesi, Kısmet'in bir elini yakaladığı gibi iki bacağının arasına çekivermişti" (105). Üstelik yeni neslin yetiştirildiği bu kurum, ulus-devlet yaratma süreçlerinde, toplumun yeniden yapılandırılması için kullanılmış; aile, bir devlet politikası olarak kutsanmış; kadın ve erkeği, kontrol altına alabilmek için "doğru yol" olarak sunulmuştur:

Fakat, önünde sonunda işte herkesin bir evi, yuvası, çocuğu çocuğu oldu. — Felsefe okuyan toparlak delikanlı da... Doktora yapmış. Tarih asistanı *hanım hanımcık* bir kızla evlenmiş. Ören'de yazlık ev almışlar.- Herkesin bir işi, toplumda bir yeri var. Hepsi yirmi beşlerini de geçti artık. Otuzlarına merdiven dayadı. Ben de işte neredeyse otuzlarımdayım. Dün küçümseniyordum, bugün de küçümseniyorum. Hep o 'doğru yol'un dışında... (14)

Aile, kadının anne olarak, özel alanda iktidar elde ettiği bir kurumdur. Evdeki düzen, çocukların ve eşin ihtiyaçları ile ilgilenen kadın, özellikle çocukların kişilik yapılarının oluşmasında önemli bir rol oynar. Ancak geçmiş deneyimlerine dayanarak bu görevini yerine getiren kadın, değişimin ve gelişimin, gelenek yönünde olmasının garantisidir de. Türkan Kaymazlı, geleneksel kültürün bekçiliğini yaparak kendi kaderine kızını da ortak eder. Kısmet, meslek lisesini bitirmesine rağmen "mesleksiz"dir. Zenginlik ve etiket sahibi bir kızın çalışmaya ihtiyacı yoktur. Okuması bile iyi bir ev kadını olup kocasına, yuvasına kusursuz hizmet etmesi içindir:

Kismet, Eskişehir’de Kız Meslek Lisesi’ni bitirmiş, mesleksiz, evli bir taşralı genç kadın artık. O okul çoktan gerilerde kalmış. İlk gençlik yıllarında, neye karşı, niçin olduğunu bile tam bilmeden, bir iki çırpınıs: Ben de çalışmak istiyorum anne, bir işe yaramak... Evinde işe yararsın kızım. Biz seni Meslek Lisesi’ne iyi bir ev kadını olasin diye gönderdik. Meslek sahibi olup dükkân açasın, terzilik, çiçekçilik, pastacılık yapasın diye değil. Ama anne!.. Aaa, uzun etme!.. Kaymazların kızı çalışır mıymış dışarda, sanki muhtaçmış gibi?.. [....]

Haydi abla, Kismet’e izin ver, gelsin fabrikada çalışsın. Bir işe yaramak istiyor. Üstelik evde sıkılıyor, köreliyor. Aaa Ferit, Allahaşkına, kapat bunu. Ben sıkıldım mı, ben köreldim mi? Hem, sıkılsak da körelsek de, yerimiz burası. Beni düşünmüyorsun, bari kendini düşün. Ferit Sakarya’nın yeğeni, hem de kız haliyle fabrikalarda... Bizi kimsenin tanımadığı, dedikodumuzun edilmeyeceği bir yerde olsak, hadi neyse! Senin okuduğun Avrupa’da olsa, hadi neyse..! Ama burada, yerlisi bulunduğumuz bu şehirde... (206–207)

Bireysel yaşantının bir öneminin olmadığı, başkalarının kontrol edici bakışları altında yaşanan taşrada, geleneksel yapının dışına çıkılamaz. Ama başka bir yerde olsa çalışılabilir. Taşra ikiyüzlülüğüdür ortaya çıkan. Toplumun çizdiği dar çerçevenin dışına ancak tanınmadığınız bir ortamda çıkabilirsiniz. Oysa Kismet ile Kız Meslek Lisesi’nde aynı sıraları paylaşan Kardelen için durum tamamen farklıdır. O da Refet gibi fakir bir kızdır. Felçli babasına ve erkek kardeşine bakmak zorundadır. Kismet’in karşısına dikilen eril otorite, Kardelen’e muhtaçtır. Bu nedenle bir meslek sahibi olmak için okur: “Kismet iyi bir ev kadını olsun, bense bir meslek edineyim, bir zanaat, diye aynı okulda buluştuk” (78).

Diğer taraftan, Kismet’i sıkıştıran otorite aynı zamanda, onu “sokağa” karşı korumaktadır. Bu korumaya sahip olmayan Kardelen, tecavüze uğrar. Kamusal alanda “yalnız kadının kaderinden” kurtulamaz. “Adamlar inatla, zorla açıyor bacaklarımı” (85). Eril ahlak, kadının “el değmemiş” olmasını ister. Bu nedenle cinsellik, ataerkil toplumda bir aşağılama ve cezalandırma aracı olarak kullanılmıştır. Üstelik bu durumda kadın, hem mağdur hem de suçludur. “Özgür, sedirin üstündeki ak köpük yığınını bakıyor. Ablasının gelinliği pis bir şeymişçesine, yüzünü buruşturuyor: “El değmemiş şeylerini bu mu örtecek, o adam mı?” diyor” (99). Kardelen’i bu lekeden, solcu ahlakın temsilcisi Tahir’in evlenme teklifi kurtarır. El değmemişliğin simgesi olan ak gelinliği de giyebilecektir. Çünkü Tahir “Sen temizsin, tertemizsin” (94) sözleri ile eril otorite olarak onu aklamıştır.

Taşrada yaşanan evlilikler kadın için adeta bir hapisanedir. Kismet, istemediği bir adam ile evlenir. Kocasını ile birlikte olurken iki erkeğin hayalini kurar. “Orhan’ın yatağına üşüşen iki yüzden biri hep silik olurdu” (114). Türkan Kaymazlı,

istediği biriyle evlenir; ama genç yaşında dul kaldığında yeni bir birliktelik, gelenek tarafından ona yasaklanır. "Yirmi yıldır, yirmi beş yıldır yalnız, soğuk bir yatak... Bir erkekle şeyetmeksizin" (153). Kaymazların özgür gelini Deniz bile, sadece görünüşte bir özgürlük yaşar. Ona, bu özgürlüğü sağlayan paranın gücüdür. Aynı zamanda Batılı eğitim almış Ferit Sakarya ile evli olması da gerek özel alanda gerekse kamusal alanda ona bu özgürlüğü verir. Oysa Ferit Sakarya, onu bir oğlan çocuğuna benzettir. Cinsel özgürlüğüne sahip çıkayım derken gelenekle modernlik arasında bocalamasına gülmek için kendini zor tutar:

Karımın oğlan çocuğu gövdesi... Hiç utanmasızın görünmeye çalışmasındaki o keder verici derin mahcubiyet. Cinsel özgürlüğüne sahip çıktığını kanıtlamak adına, içine düştüğü çocuk beceriksizliği. Kafasındaki ile gövdesi, geçmişle şimdi arasında bir uyum sağlayabilmek için verdiği savaş. Bu savaşımın tam orta yerinde beni bir gülme tutar. (216)

Her ne kadar Batılı eğitim almış olsa da Ferit Sakarya da toplumun cinsellikteki gelenekçi yaklaşımını onaylar. Kendi bedenine sahip, özgür bir cinsel hayatı olan Selmin, onun için, "doğal, gerekli bir zevk anı[ndan]" ileri gitmez (217). Çünkü toplumsal cinsiyet rollerinde cinsel özgürlük sadece erkeğe verilmiştir. "Ertelenmiş tutkular" (246) içinde gövdesini yitirse de:

Arıççeği, dört yanı ayna bir boşlukta uçuşuyor. Savruldukça çoğalıyor, aslını yitirerek çoğalıyor; aynalardaki yansıması binlerce arıdan oluşmuş bir oğul halinde vızıldayarak dönüyor. Ferit'in ağzında yumuşak, kaygan bir dil, kulaklarında uğultular: "Seli" diye fısıldıyor derin solumalarla, "Seli... Seli..." (246)

Osmanlı mahallesinde zengin ve yoksul bir arada yaşar; zengin, fakiri korur. Sınıflar arasındaki çatışmanın üstü örtülmüştür. Taşra ise sınıf farklılıklarının keskinleştiği yerdir. Küçük kentin, kenarında oluşan varoşlar, kentin imkânlarından yoksun, fakir insanların yaşadığı yerlerdir:

Bahçelerinde günebakanlarla hatmiller açan, kıminin camlarında çiçekli kreton basmalarından perdeler, çoğunda naylon tüller asılı düzayak evler, bu uçuk aydınlıkta geniş bir alana yayıla yayıla kentin kuzeyine, batısına doğru uzanıp gidiyor. Yepyeni bir yerleşim. Yollar yok. Kışları killi bir çamura batıp çıkılır. Lastikler sanki yere yapışır. Eskişehir karı, bazan evlerin eşiklerinden aşır içlerine yürür. (80)

Varoшта yaşayan Kardelen, Kaymazlı ailesi tarafından küçük görülür. Kısmet'in onunla arkadaş olması hoş karşılanmaz. Murat, babasının cenazesinde ona destek olmak isteyen Kardelen'den adeta iğrenir. ...Tatar Mahallesinde oturan bir

kızın elinden nasıl tutabilirdi" (60). Türkan Kaymazlı, Kardelen'in okumak istemesini, haddini bilmemek, Kısmet'e özenmek olarak yorumlar (30).

Kadın, sürekli gözetim altındadır taşrada. Karşısına konan aynalardan kurtulup parçalanmışlıktan kurtulamaz. "Aynaların hepsi kırılrsa... bir tek yüzüm olsa... onu görebilsem" (311). Modern-geleneksel hayat bir kader gibi peşini ne özel alanda ne de kamusal alanda bırakmaz kadının. Zengin ve tanınmış bir ailenin adı altında korunaklı bir hayat yaşarken "yokluğunun" farkına vardığında "ölüm"ü yeniden doğuş olarak görür:

Kısmet, kapı camına alnını dayayıp dışarı baktı, bir an bekledi: Vatandaşım. Özgürüm.  
Çok büyük bir soluk alıp verdi. İçinin bütünüyle boşaldığını duydu. Kendini tüy gibi gencecik, dışarının koyu karanlığını okşayan, dinlendirici bir yumuşaklıkta buldu. Nemli kaygan, en korunaklı bir hazine; ana rahmi!.. (319)

### Modern Kentin Görünümü: Aydın Kadınlar

Üç Beş Kişi'de resmedilen modern kentli kadına ise, iyi eğitim almış; çalışan, kazanan; özgürlük savaşı veren, taşranın kısıtlayıcı dünyasından uzakta, modern bir hayat sürer. Üniversitede okumuş; çevresindeki eril dünyanın farkında olan ve bu dünyaya karşı savaş açacak teorik bilgilerle donatılmışlardır; ama bu farkındalık, onları eril ahlakın zincirlerinden kurtaramaz. Evlilikte, cinsellikte kafa[ların]daki ile gövde[leri], geçmiş ile şimdi arasında bocalarlar (216). Azra, kadının özgürlüğünü savunurken nikâhsız cinsel ilişkiye giremez Gündüz ile. Törelere yenik düşer:

Taa kolej yıllarından beri 'kendini özgürleştirme savaşımı veriyor. Sık sık erkek düşmanlığı derecesine yükselen bu savaşım, Gündüz'ü Meral'in elinden alıp, bir kocanın ceket ucuna sıkı sıkıya yapışmasıyla sonuçlanmıştı. Kendisini özgür duymak istediği noktada ise büsbütün batağa saplanmıştı. Gündüz'le ancak nikahtan sonra cinsel ilişkiye geçebileceği gibi, —toplumsal törelere karşı hiçbir aydın kadın kendini yakmak istemiyor, bu öncülüğü üstlenmiyordu— (188)

Ama özgürlüğünü kanıtlamak için, kocasını buzluktan buz çıkarmaya koşturur (188). Ülker, hiç evlenmemiş; hiçbir erkeğin kendisine evlenme teklif etmeyeceğini de öyle kesinlikle bilen (190) kendine güvensiz, kocasız, çocuksuz, yalnız bir hayat sürer. Kendi seçtiği erkeğe "Benimle evlenir misin?" diyemez. Çünkü "toplum iyi gözle bak[maz]" böyle kadınlara (191). Toplumsal cinsiyet rollerinde erkeğe aittir seçmek. Kadınsa bekleyendir.

Modernizmin yarattığı hızlı değişim, 12 Eylül öncesi yaşanan toplumsal

karmaşa, ne istediğini bilmeyen, her gün yeni düşünceler peşinde koşan, bezgin vazgeçmiş bir insan kalabalığına dönüştürür onları. “Onu dinleriz, o oluruz, buna bakarız, bu oluruz; sana rastlarız, sen... (209). Gerek kadınlar gerekse erkekler “gövdelerini kaybetmiş de bulamıyor”[muş] gibi davranırlar (238). Tıpkı Kısmet gibi, birçok aynanın karşısında kendiliklerini yitirmişlerdir. Üstelik bu yitirmişliğin içinde yalnız, umutsuz dolaşırlar. Derin bir yabancılaşma içinde birbirlerine güvenleri de kalmamıştır: “Ferit Dayısının bir araya getirdiği bütün bu insanlar da birbirlerine güvenmiyorlardı. Düşüncelerin birbirine çok yakın görünenler bile, birkaç noktada birden ayrılıyorlardı. Ortak noktada birleşen iki kişi bile yoktu sanki” (313).

Gerek Osmanlı gerekse Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşmesi Batılılaşma yolu ile gerçekleştirilir. Batılılaşma, bir devlet politikası olarak kamusal alanda olmalı; özel alan geleneksel yapısını korumalıdır. Çünkü kültürel değerlerin değişmesi yozlaşmayı da beraberinde getirir. Dolayısıyla kadının, Batılılaşması onaylanmaz. Aşırı Batılılaşma olarak adlandırılan bu durum, kadının özgürlüğünü Batı’ya benzememekle sınırlandırılmıştır (Sancar-Üşür 10). Romanda, son Osmanlı aristokratlarından olan Neval Hanım ve kızları ile temsil edilen bu sınıf, yozlaşmış; değerlerini yitirmiş; yoksulluk içinde bir düşüşte gösterilirler:

Batılılaşmayacak mıydık? İşte yeni Türkiye cumhuriyeti için, hazırına, sözde Batılılaşmış saray çevresi artıkları... Yabancı devlet adamlarının ziyaretlerinde, onlar onuruna verilen şölenlerde, balolarda bu topluluk gerekliydi. Uygarlık yarışının yüzakı topluluğu. Hepsi ince konuşmayı, ince giyinmeyi, ince oturup kalkmayı bilir, birkaç dil konuşur, çalınan piyanoların, edilen dansların hakkın verebilirdi. (163)

### Osmanlı Mahallesi, Taşra ve Modern Kent

Fatma Aliye’nin romanı *Refet*’te mahalle, özel alanın içinde bir kamusal alan oluşturur. Bu oluşumun nedeni ise yoksulluğun yarattığı dayanışmadır. Diğer taraftan bir kadın anlatısı olan romanda, yazarın kendisine çizilen sınırların dışına çıkmaması, kadına ait gündelik hayatın bütün gerçekliği ve ayrıntı zenginliği ile bize aktarılmasını sağlar. Romanda sadece iki erkekten bahsedilmesi, kadın ile erkeğin hayatının keskin çizgilerle ayrılışını bir kez daha ortaya koyar. Eğitime baktığımızda amaç yönünden taşra ve mahallede sınıfsal bir farklılık karşımıza çıkar. Zengin kadın eviçi görevlerini daha iyi yapmak için; fakir ise meslek edinmek; hayatını kazanmak için okur. Refet’in eğitim aldığı zaman, sokak işlerini kendine yakıştırmaması ile bu durum farklı bir biçim alır: eğitim, kadını kamusal alana yaklaştıracığına adeta ondan uzaklaştırır.

Modern kentin kadınları Azra, Ülker ve Deniz’e ise üst sınıftan kadınlardır. Kolej eğitimi alan, üniversite okuyan, belki yurtdışına giden bu kadınlar ile cinsellik konusu

romana girer. Osmanlı mahallesinde hiç olmayan bu konu, taşrada üstü kapalı olarak yaşanır. Bu kadınlar, cinsel özgürlüğü savunurken zihinlerindeki duvarlar nedeniyle gelenek ile modernlik arasında kalmışlardır. Tam anlamı ile modernleşen kadınlar Neval Hanım, Belgin ve Selmin ise yazarın gelenekçi bakış açısı ile düşmüş kadınlar olarak gösterilir.

Sonuç olarak Batılılaşma sürecine giren toplumda, kadının kamusal ve özel alandaki yeri tanımlanırken geleneksel yapının dışına çıkılmaması; bu değişimi bir kısır döngüye dönüştürür. Kadın, gelenekle modernlik arasında kalır. Devletin, kültürel değerleri korumak adına aileyi kutsal bir kurum olarak topluma sunması, modernleşme ile kadının, bu alana daha fazla sıkışmasına neden olur. Osmanlı mahallesi, taşra ve modern kentte kadının hayatında ataerkil geleneğin etkileri farklılaşarak varlığını korur.

KAYNAKÇA

- Acar-Savran, Gülnur. *Beden Emek Tarih*. İstanbul: Kanat Yayınları, 2009.
- Ağaoğlu, Adalet. *Üç Beş Kişi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007
- Ahmet Mithat Efendi. *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*. Yay. Haz. Ferhat Aslan. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2005.
- Akşit, Ekin Elif. *Kızların Sessizliği*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Durakbaşı, Ayşe. "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'" *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.
- Ertap, Gülberk. "Fıruzan'ın 'Bir Evin Dıştan Görünüşü' Öyküsünde Mekân ve Toplumsal Cinsiyet" [erilkent.blogspot.com](http://erilkent.blogspot.com)
- Fatma Aliye. *Refet*. Yay. Haz. Nurullah Çetin. İstanbul: L&M Yayınları, 2007
- Namık Kemal. *İntibah*. Yay. Haz. Hatem Türk. İstanbul: Salkım Söğüt Yayınları, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Sancar, Üşür Serpil. "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti" *Doğu Batı* 30. (2004).

### Neşe Ceren Tosun

1983 yılının Neşe'li çocuk bayramını ertesi güne bağlayan sabaha karşı 8 aylık olarak doğar Kapalı alanlara tahammülsüzlüğünden, bir gün boydan boya pencereli, kendine ait bir odası olacağını hayal eder. Büyüyünce –büyürse yani bir gün– "akademik rehber" yani hoca gibi bir şey olmak ister Galatasaray Lisesi'nde Fransızlardan Varoluşçuluğu, aynı dönemde izlediği Yeşilçam filmlerinden romantik aşkı öğrenir Boğaziçi Üniversitesi'nde Sosyoloji ve Siyaset Bilimi okur, Film Çalışmaları Sertifikası alır. "Olabileceklerine" kılıf olarak tiyatro, performans ve yazmakla ilgilenir Atölyenin yapıldığı sıralarda, Bilgi Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışır Halen Kültürel İncelemeler Bölümü'nde hayatta yaptığı ve yapmak istediği her şeyi tek bir master tezinde toplamaya uğraşmaktadır.



*Cesaretine hayranlık duyduğum, varlığımı borçlu olduğum  
anneme, Ev'ini bende kurduğu için...*

## Anne, Pabucu Yarım, Çık Dışarıya, Oynayalım...

Charlotte Perkins Gilman'ın *Kadınlar Ülkesi*, sadece kadınların yaşadığı rivayet edilen bir ülkenin üç meraklı adam tarafından "keşfinin" hikâyesidir. Bir fetih ve kahramanlık hırısı ile bu ülkeye ulaşan biri sosyolog, biri doktor, diğeri de zengin bir araştırmacı üç adam, daha önce kimsenin göremediği, görenlerin de dönemediği bu ülkede bir yıla yakın bir süre kalır ve başta inanmakta zorlansalar da erkeksiz bir dünyanın farklı ama mümkün olabileceği fikri ile yüzleşirler. Gilman'ın eril bir anlatıcı ağzından kurduğu sosyalist feminist ütopyası *Kadınlar Ülkesi*'nin, en çarpıcı yanı, bu erkeksiz ve "erkeklik"siz dünyada annelik temelinde işlevselleştirdiği kadınlıktır.

Doktor Jeff Magrave, sosyolog Vandyck Jennings ile "canının istediğini yapacak kadar zengin" ve "en büyük isteği araştırma yapmak" olan Terry O. Nicholson adındaki "aynı sınıftan üç arkadaş" (Gilman 33), haritasını çıkarmak üzere yola çıktıkları bir bölgede karşılaştıkları insanlardan, sadece kadınların yaşadığı bir ülkenin varlığına dair hikâyeler duyarlar. Daha önce kimsenin görmediği, görenlerin de dönemediği bu yer kahramanlık hislerini, "sadece kadınların yaşadığı bir ülke"yi arzu ve fetih hislerini tetikler. "Tam anlamıyla Amazon tabiatlı, keşfedilmemiş bir ülke bulmanın, bu bekâr delikanlılara cazip gelen bir yanı vardı" (39). Bekâr delikanlılar, bakir olduğunu düşündükleri bu topraklara

bir de Feminisia, yani Kadınistan ismini verirler (41). Ancak algılarının yettiği kadarıyla kadınlara ait bir ülke, ya “çiçekler, bebekler, kanaryalar, düzgün insanlarla dolu” (41) ya da “keşif ve uygarlığın aranamayacağı [...] çok ilkel bir uygarlık” olabilir (43). Karşılarına çıkan ülke ise bambaşka bir dünyadır.

Kadınlardan oluşan bir topluluğun tek başına biyolojik ya da ekonomik olarak kendini devam ettiremeyeceğine dair kendi ülkelerinde edindikleri algının yanı sıra, bir süredir erkeksiz kalmış kadınların arasına bulunmaz Hint kumaşı olarak düşecekleri hayali, en çok playboy Terry’de hâkimdir. Ancak ülkeye ulaştıklarında kendi medeniyetlerinden çok daha üstün –barışçıl, eşitlikçi, verimli, hastalıkların olmadığı- bir medeniyet ile karşılaşacak ve günbegün bu yeni coğrafyada kadınların üreme dâhil her türlü işi kendi başlarına halledebileceklerini göreceklerdir. Varlıklarını gerekli kılacak nihai sebep de kadın başına halledilebildiğinden, bulunmaz Hint kumaşından çok, “incelenmesi gereken bir başka tür” muamelesi karşısında değişen seviyelerde çaresizliğe düşeceklerdir.

Kadınlar Ülkesi —ki bu isim erkekler tarafından verilmiştir, kadınların kendi ülkelerine ne ad verdiklerini roman boyunca öğrenemeyiz (Hausman 495) ve bu yüzden başta oldukça hayal kırıklığına uğratarı beyleri. Bir tür “ülke çapında harem” (Gilman 49) beklerken, algılarının kadınsılığa yakışık bulmadığı oğlansı bedenler, süssüz kostümler ve dahası erkeklığe arzu yerine merakla yaklaşan bu kadınlarla karşılaşınca, bilmedikleri bir oyuna dâhil olurlar. Kadınların çeviklikleri, kurdukları medeniyet, inşa ettikleri şehirler karşısında hayranılığa düşen üç adamın, erkeklerin en azından bir süreliğine de olsa burada bulunmuş olduğuna dair barındırdıkları histen vazgeçmeleri ve üreme dâhil olmak üzere buradaki medeniyetin kendi ülkelerinden farklı olarak sadece kadınlar tarafından kurulduğuna alışmaları zaman alacaktır. Kadınlar arasında tahayyül edemedikleri bir dayanışma ile kurulan; erkeğin mutlak üstünlüğüne inanan Viktoryen Amerikası’ndan öncelikleri ve zamanı, toplumsal örgütlenme biçimi farklı bu ülkede bir yıla yakın yarı hapis bir süre geçiren üç adam, erkek olarak sahip oldukları iktidarın yeni topraklarda geçerli olmadığını görürler. Herkesin kadın olduğu Kadınlar Ülkesi’nde kadın artık bir kategori olmadığından, erkek olarak üzerinde mutlak hâkimiyete sahip olduklarını sandıkları kadın’dan, akıl/cinsel arzu/kocalık sebebiyle talep edebilecekleri hiçbir şey yoktur.

Kadınlar Ülkesi, en önemli işlevi ve amacı yeni nesiller olan bir “anneler” komünüdür. Bireysel ihtiyaç ve hedefler yerine, aseksüel bir üreme biçimi olan partenogenez yoluyla doğan çocukların en mükemmel şekilde yetişmesi toplumun ana uğraşısıdır. Çekirdek aile modeli içinde, biyolojik annenin bakımına bırakılan çocuklar yerine, biyolojik annelerin bilindiği, ancak çocukların ve sorumluluklarının herkese ait olduğu bir yapı kurulmuştur. Bu yapı içerisinde, bazıları anneliğe diğerlerinden daha müsait olduğundan, ancak en yetkin olanlara çocuk bakımı verildiği gibi, yeni nesillerin mükemmelliği amaçlandığı için, üremeye uygun olmadığı düşünülen kadınların doğurmasının da önüne geçilmiştir. Bilim, yapılar, doğa, eğitim ve daha pek çok şey, çocukların en iyi koşullarda

büyüyüp mükemmel birer birey olmaları için seferber edilmiştir. Bu anlamda erkeklerin olmadığı bir dünyada, kendi kendine üreyebilen ve doğurdukları çocuk başta olmak üzere, sahibiyet ilişkisini reddeden bu toplumun kadınları bir taşla iki kuş vurmuş olurlar: Üremek için cinselliğe ihtiyaç duymadıklarından, cinsel arzu temelinde örgütlenen iktidar ilişkilerinden de kendilerini sıyırmış olurlar. Bununla birlikte ebeveynlik bu konuda uzmanlaşmış annelere teslim edildiğinden ve zaten korunması gereken bir cinsel birlik olmadığından, evlilik kurumu da anlamını yitirir. Kadınlar, üzerlerinde cinsel arzu ve ebeveynliğin gerekleri sebebiyle kocalık kurumu aracılığıyla kurulan iktidarı, kendi kendilerine üreme ve topluca ebeveyn olma becerileri ile lehlerine çevirirler.

### Cinsiyetsiz ve Cinselliksiz Kadınlar

İki cinsin olmadığı bu toplumsal örgütlenme biçiminde beylerin öngördüğü anlamda bir kadınlık da yoktur. Jeff, Terry ve Van sık sık karşılaştıkları kadınların kadınlara benzemedikleri üzerine fikir beyan ederler. Atletik yapıları, çeviklikleri, kısa saçları ile fiziksel özellikleri alıştıkları kadınlıktan uzak, hatta onlara göre erkeksidir. Her duruma uygun, bol cepli, işlevsel kıyafetleri süsüzdür, takısızdır. Bu bir tür estetik hissinden mahrum oldukları anlamına gelmemekle birlikte, Gilman bu şekilde kadını, sunulan/kendini sunan bir şey olmaktan çıkarıp yaşayan ve işleyen bir konuma yerleştirir. Beyler bunu bir tür erkeksileşmek olarak okurlarken, aslında kadınlar, kadın-erkek ikiliğinin olmadığı bir dünyada cinsiyetsizleşmektedirler. Gilman cinsler arası eşitsizliğin temelini iki cins ayrımında ve bu iki cinsin ayrı işlevleri üzerinde fazlaca durulmasında görmektedir (Hausman 493). "Kadınlar gelişmemiş erkek değildir" der Gilman, "ancak insanlığın yarısını oluşturan kadınlar, gelişmesi engellenmiş insanlardır" (Lane 14). Yüzyıllar boyunca kurulan kültürel düzen sebebiyle eksikleştirilen kadınlar aslında fiziksel ve zihinsel olarak kendilerine yetebilirler. Gilman'ın aktivizminin temelinde, tüm toplumun daha iyi koşullarda yaşayabilmesinin ancak toplumun yarısını oluşturan kadınlar için daha eşit ve insancıl bir dünya kurmakla mümkün olabileceği fikri vardır. Bu anlamda erkekler olmadan da kendine ve toplumsal işlevlere yeten, bir medeniyet kurmaya muktedir kadınların Kadınlar Ülkesi feminist bir ütopya olduğu kadar, Gilman'ın, kadın-erkek bütün insanlığın ortak beceri ve değerlere sahip olduğu inancını, sosyalist ve hümanist ideallerini yansıtır.

Başlarda erkeksi özellikleri sebebiyle arzulanabilir bulmakta zorlandıkları bu cinsiyetsiz kadınlara zamanla başka bir gözle bakmak mümkün olur üç adam için. Kendi ülkelerindeki kadınlardan farklı olarak bu ülkedeki kadınların iktidarlara konusunda Terry olmasa bile, Van ve Jeff ikna olurlar. Buna rağmen, kadın ile kurdukları ilişkide vazgeçemedikleri şey, cinsellikle sonuçlanması beklenen romantik ilişkidir.

Terry, Jeff ve Van, kendilerine rehberlik eden üç kadınla yakınlaşırlar. "Seviyeli bir dostluğun yanı sıra, her çeşit eğlenceyi tattığı" bir ilişki olarak tanımlar Van arka-

daşlıklarını (158). Ancak bir eksiği vardı ilişkilerinin: cinsellik.

İlişkilerin çoğunda 'en önemli özellik', doğal olarak cinsel çekiciliktir. Onun peşinden her iki mizacın izin verdiği ölçüde yavaş yavaş arkadaşlık gelişir. Derken, evlilikten sonra, bunu ya ilişkilerin en derini, en yumuşağı, en tatlısı olan, sevginin tekrar tekrar yinelenen ateşiyle yakılıp ısıtılan, ağır ağır büyüyen, geniş tabanlı bir arkadaşlığın kurulması izler; ya da bu süreç tersine çevrilir, aşk yatışıp solar, arkadaşlık gelişmez, yaşanan ilişki bütünüyle güzellikten küllere döner. Burada her şey farklıydı. (160)

Bildiğimiz anlamda bir romantik ilişkiden çok, adamların kurallarını bilmedikleri bir oyunda çocuklaştığı öğreten-öğretilen ilişkisidir kurdukları. Başka bir işleyişe sahip bu ülkede, yarı hapis hayatlarını sürdürürken, kendilerinden önce kurulmuş ve tâbi oldukları bir düzene göre yaşarlar. Karşılaştıkları her şey yenidir, merak uyandırır. Radyonun nasıl çalıştığını bilmek isteyen bir çocuğunkine benzer bir merakla kadın sistemini öğrenmek isterler. Bu süreçte kendilerine rehberlik eden kadınlar aynı zamanda birer yol gösterici, öğretici, koruyup kollayan, aynı zamanda sınırlara karar veren birer ebeveyn, anne olurlar. Terry, Jeff ve Van'ın kadınlardan güçsüz olduklarını farkettileri anlarda "çocuk gibi hissetmeleri" kadının mutlak söz geçirme iktidarına sahip olduğu yegâne varlığı çocuk olarak görmelerinin ötesinde, bu kadınlarla kurdukları ilişkinin doğasındandır. Ülkeye ilk vardıklarında kendilerini "varlıklı bir hanımın evinde suçüstü yakalanmış, küçük, çok küçük çocuklar gibi" hissederler (58). Van ülkeye girişlerindeki cesareti "üç çüretkâr haddini bilmez çocuk" diye nitelendirir (60). Terry, ilk karşılaşmaları sırasında silahını çektiğinde beş kadın kol ve bacaklarından üç adamı yakalarlar. Van bu durumu "Çocuklar gibi, karga tulumba edilen çaresiz çocuklar gibi havaya kaldırıldık" diye aktarır (63). İktidar kaybı sebebiyle çocuk gibi hissetmelerinin ötesinde, esiri oldukları kadınların bakım, iktidar ve kararlarına tâbi olduklarından, bu annelerin çocukları oluverirler. Esirliklerinin başlangıcında, "bir yaşındaki bebekler gibi" soyulur, yıkanır, yataklarına yatırılırlar (67). Serbest bırakılmaları ile ilgili bir tartışmada, saliverilmeleri için bir savunma yapabileceklerini öneren Van'a Terry isyan eder: "Saliverilmek mi? Saliverilmek -okuldan sonra içerde tutulan çocuklar gibi. Ben buradan dışarıya çıkmak istiyorum ve çıkacağım" (78). Bu ülkedeki anneler, her çocuğu nasıl farketirmeden eğitiyorlarsa, bir anlamda misafir alıkoydukları bu adamlara kendi sistemlerini ve daha iyi bir dünya kurmanın yollarını da öğretirler. Annelik güdüsü diğer tüm güdülerinden daha gelişmiş olan bu kadınlarla beledikleri anlamda bir cinsel-romantik ilişki kurmaları haliyle çetrefilli bir süreçtir. İki cinsiyetli yaşamın daha gelişmiş bir yaşam türü olduğu düşünüldüğünden, rehberleri Alima, Celis ve Ellador ile bu üç adamın çiftleşmeleri kararlaştırılır. Adamların ülkesine ve geleneklerine saygılarından, bu niyeti birer evlilik ile taçlandırmaya yanaşır rehber kadınlar ve Kadınlar Ülkesi. Ancak bu, evlilik ve cinsellik temelinde kurulan mahkûmiyeti

değil kabul tahayyül bile edemeyen kadınların, başta evlenilen adamın soyadını almak üzere, evlilikle birlikte gelen tüm şartları kabul ettikleri anlamına gelmemektedir. Evliliğin doğal sonucu olduğunu düşündükleri cinsel ilişkiye karşı tavırları, üç adamın Kadınlar Ülkesi'ne yolculuğunun sonucunu da belirler. Kadınlar Ülkesi'nde kaldığı süre boyunca cinsel ilişki yaşa(ya)mamış Terry, evlendikten sonra bile kendisi ile sırf keyif için birlikte olmaya yanaşmayan Alima'ya tecavüze yeltenecek ve Kadınlar Ülkesi'nden sonsuza dek sürülecektir. Her durumda her şartı tartan ve en "mantıklı" şekilde davranmaya özen gösteren Van, artık karısı olmuş Ellador'u beklemeye karar verir ve Ellador kendi tercihiyle Van'ın ülkesini ziyaret etmek üzere hazırlıklara başlar. Bu ülkede kalmayan Van, aynı zamanda sürülmeyerek de orta yolu bulur. Jeff ise tam bir teslimiyet ile kendi ülkesinden çok daha fazla beğendiği bu ülkenin bin yıllar sonra ilk babası olur: Evlendiği rehberi Celis hamile kalır ve Jeff bu ülkede, tüm bu kadınlar arasındaki tek erkek olarak yaşamını sürdürmeye devam eder.

Cinsellik, Kadınlar Ülkesi'ne bu üç adamla birlikte gelmiş bir kavramdır. Üreme tek cinsli ve aseksüel bir çoğalma yöntemi olan partenogenez ile gerçekleşir. İki cinsli toplumlara özgü olduğunu bildikleri cinsel birleşmenin üreme dışı bir amaçla gerçekleşiyor olduğunu da anlamakta güçlük çekerler. Cinsel güdülerini bin yıllardır bastırmış bu kadınlar, yeni durumda cinsel birleşmeyi ancak mevsimi geldiğinde ve sadece üreme amaçlı tahayyül edebilirler. "Cazip gelecek bir cinsel duygu, hatta neredeyse hiçbir cinsel duygu yoktu. İki bin yıldır kullanım dışı olma hali, bu içgüdünün çok azını bırakmıştı" (160). Van tarafından yapılan bu gözlem, aynı zamanda erkeğin arzu nesnesi haline dönüşen kadını bu ekonominin dışında tutarak özgürleştirir. Kocasına karşı bir ödev olarak gerçekleştireceği ev içi yükümlülüğün onu kurtarır. Ev dışında zaten kendi arzularının peşinden gitmesi meşru görülmeyen kadın, bu şekilde, Terry'nin ülkeye ayak bastığından beri oynamaya çalıştığı avcılık oyununun da avı ve muhatabı olmaz. Partenogenez ile üremeyi salt kadının yetki ve beceri alanına çeken Gilman, erkek ile yaşanacak cinsel birlikteliğe üreme amaçlı bile olsa ihtiyacı ortadan kaldırırken, aslında kadının herhangi bir cinsel arzu duyma ihtimalini de ortadan kaldırır. İki cins arasında sorunlu kurulmuş bir cinselliği iki cinsin birbirine mahkûmiyetleri temelinde eleştirmek yerine bu ilişkiyi tamamen ortadan kaldırması, her şeye muktedir bu kadınları birbirleri ya da kendi bedenleri ile yaşayabilecekleri cinsel hazdan da mahrum eder. Terry örneği ile karikatürleşen, kadının erkeğe tâbi kılınmasının yöntemlerinden biri olan cinsel çekim ve dolayısıyla beraberinde getirdiği arzu temelli kurulan iktidar ilişkilerine karşı çözümü, bu ilişkileri kadının yaşamından tamamen silmekte bularak çağdaşı ahlak anlayışı içinden konuştur.

Erkeğin ve erkeklerle yaşanacak cinselliğin olmadığı bir dünya tahayyülünde, kadını korumak amacıyla mücadeleye ya da birliktelikleri güvence altına almaya gerek yoktur. Sadece sahibiyet ilişkilerinin olmaması sebebiyle değil, aynı zamanda erkekler arası

kadınlarını koruma altına almaya yarayacak mücadeleye gerek olmadığından, “fraternal –erkek kardeşler arası” (Pateman 33) bir kontrat da dolayısıyla meşruiyetini yitirir. Özel alana ait kurumlar kadınlar tarafından kurulduğu gibi, kadınlar arası annelik temelinde kurulan komün yaşam, kocalık ilişkisi başta olmak üzere, kadın ve erkek ikiliği ile eş zamanlı olarak kendini örgütlemiş tüm özel-kamusal yapıların kadına hoşgördüğü alanlar üzerinde bir ortak insanlık durumu öngörür. Cinsellik bu anlamda, dönemin aseksüel ahlakının bir parçası olarak, Gilman tarafından görece daha kolaylıkla rafa kaldırılabilmiştir. Ancak, evlilik ilişkisi dışında bir toplum organizasyonu tahayyül edebilen Gilman, yine çağdaşı liberal toplumsal kontrat fikrine komüniter bir eleştiri getirerek aslında erkek kardeşler arası kurulan bir kontrat yerine tüm insanlık arasında kurulabilecek bir kontratın mümkün olabileceği yönündeki inancını da paylaşıyor bu şekilde.

### Evlenmek, Ev’lenmek Değil

Erkeğin olmadığı, çocuk yapmanın korunaklı bir cinsel birliktelik gerektirmediği Kadınlar Ülkesi’nde, “haneler” de yoktur. Hatta dillerinde ev ya da hane kavramlarını karşılayacak kelimeler bulunmaz. Cinsel birlikteliğe tek hak kazanan Jeff bile karısı ile bir ev paylaşmaz. Evlenmek, ev’lenmek değildir. Her bireye özel alan olarak mubah görülen, çocukluğu boyunca kendisine verilen tek bir oda ve banyodan ibarettir. Yetişkinliğe adım attığında ise, bu kuruluma misafirler için bir oda daha eklenir. Ancak çift ve o çiftin sahibiyet ve sorumluluğunda yetiştirilecek çocuklar, yani çekirdek aile için öngörülen bir ev yaşamı yoktur. Dolayısıyla beylerin hayal ettiği anlamda evlerinin kadınları olmaları baştan mümkün değildir bu üç kadının. Bazı işlere daha yatkın oldukları gerekçesiyle kadınlar için reva görülen alanlar, kültürel olarak zaman içinde oluşmuş yapılardan ibarettir. Erkekler olmadan, erkek’li bir dünyadan daha üstün kurdukları bu medeniyet başarılarının kanıtıdır. Evlilik kurumuna yabancı oldukları gibi, evliliğin gereği olabilecek bir cinselliği de anlamazlar; çekirdek aile kurumu yerine, özel alandan tüm alanlara yaydıkları çocuk bakımı ile toplumu bir anneler komünü olarak kurarlar.

Gilman bir anlamda erkeği ve sahibiyet hissini resmin dışına çıkarırken, kadını çekirdek ailenin ve duygusal ekonomisinin hapsettiği ev’den de çıkarır. Ancak ev kavramının kilitlendiği ilişkileri tamamen ortadan kaldırdığını söylemek zordur çünkü artık bütün vatan toprakları evdir. Erkeğin olmadığı, mücadele ve savaşın olmadığı, hatta güç mücadeleleri ve politikanın olmadığı yeni dünya, kadın için bir ev işlevi görür. Sokaklar tertemizdir, bu kadınlar tüm ülkeye evlerine bakmalarının bekleneceği gibi bakarlar. Bütün ülkede çocuklar serbestçe gezebilirler diye, sivri tek bir köşe bile yoktur. Evde sehparlarının köşelerine yapıştıracakları süngerler yerine, şehirlerini çocuklarına zarar gelmeyecek şekilde tasarlamışlardır. Van’ın da gözlemlediği gibi, tüm ülke ev’dir: “Her tarafta sıcak bir yuva havası vardı” (57).

Bu anlamda daha geniş de olsa, özel alan ve kamusal alan ayrımı ortadan kalkmakla birlikte, kadının özel alanı aslında tüm kamusal alana yayılır. Eril anlatıcı tarafından iltifatlarla aktarılan özelliklerin başında kıyafetlere yapılan övgü gelir. Bunu yemeğin lezzeti ve sunuşu konusundaki becerileri izler. Sık sık konukseverliklerine ve şiddetten uzak eğitim yöntemlerine atıfla, çekirdek ailenin ev'indeki bakım işlevlerinin taşıyıcısı anne imgesi ülke geneline hizmettedir.

Bizde kadınlar nasıl pek çok şeyden feragat edip kendilerini ailelerine adıyorlarsa, bu kadınlar da aynı şeyi ülkeleri ile soylarına uyguluyorlardı. Erkeklerin karılarından bekledikleri her tür bağıllıkla hizmeti, sadece erkeklere değil, toplu halde birbirlerine sunuyorlardı. (165)

Tüm vatan toprakları her bir kadının ilgi, sevgi, bakım ve uzmanlığına ihtiyaç duyar. Annelik ve çocuk bakımı temelinde belirlenen ihtiyaçlar, kadınların aslında doğa, toplumun diğer bireyleri ve yaşadıkları coğrafya ile de annelik ilişkisi kurmalarına sebep olur. Medeniyetleri, kamusal alana ait bir başarı gibi sunulan şehircilikteki ustalıkları bile, aslında genişletilmiş hanesine sahip çıkan bir kadın titizliğinin ürünüdür. Ülkenin diğer ülke ve medeniyetlerden ayrılmış bir yer olması da aslında çocuklarına korunaklı bir yuva sağlayan annelerin işinden başka bir şey değildir.

### Anneyim, Doğruyum, Çalışkanım

Yaşadıkları yeri seviyorlardı, çünkü burası onların çocuk yuvası, oyun alanı, atölyesiydi –onların ve çocuklarının. Atölye olarak burasıyla gurur duyuyorlardı, rekor düzeyde daima artan verimlilikleriyle gurur duyuyorlardı; burayı çok kullandıkları küçük bir cennete, hoş bir bahçeye dönüştürmüşlerdi; ancak hepsinin ötesinde, –şu anda da bizim bunları anlamamız güç- burayı çocukları için kültürel bir çevre olarak önemsiyorlardı. [...] O heyecanla gözetilen, yarı-tapınılan bir soydan gelen ilk annelerden günümüzdeki annelere kadar hepsinde, baskın bir biçimde, çocuklar aracılığıyla büyük bir soy kurma düşüncesi hâkimdi. (164)

Gilman, kurduğu ütopyada bir yandan kadınların erkeksiz de kendilerine yetebileceklerine dair inancını sergilerken, bir yandan da kadını anneliğe kilitler. Varlık sebebi çocuklar ve yeni nesiller olan anneler, doğadan şehircilik anlayışlarına, ülke içindeki tüm uğraşlarını bu ikisi etrafında belirlerler. Ülke dışına zaten çıkmaz, korunaklı bölgelerinde sürekli bir mükemmeliyet sınavı verirler. En temiz, en doğru, en akıllı, en bilgili, en sağlıklı, en yetkin çocukları yetiştirme idealleri, diğer bütün ideallerin önüne geçer. Cinsellik de dâhil olmak üzere, kişisel tatmine yönelik herhangi bir şey düşünülemez. "Kişisel bir görev olmaktan çıkıp, yüce bir konuma yükselttikleri anneliği, en büyük toplumsal hizmet,

yaşam boyu süren kutsal bir tören olarak" görürler (155). Her davranışları, eğitimleri sürekli bir uğraş olan çocuklarına örnek teşkil edecektir. Hata yapma şansları yoktur. Bu sebeple, Van'ın ağızından oyun alanı olarak tarif edilen ülke, aslında bir oyunsuzluk alanıdır. Annelik duygusu ve sorumluluğu, akılcı, hesaplanan, planlanan ve tüm ülke kaderini belirleyen bir işe dönüşürken; evinin kapalı kapıları ardından dışarı çıktığını sandığımız anneler, dışına çıkamayacakları daha geniş bir ev'e hapsolmuştur. Kişi olarak anneler aslında yok'tur, "annelik" vardır.

Gilman'ın sosyalist dünya idealinde komün olarak yaşayan bir toplumun itici gücü olarak kurgulanan bu kadınlar, işlevsel birer anneliğin ev'inde yaşarlar. Bir tercih olmak-tan çok, anneliğin her kadının en doğal yükümlülüğü olması fikri ile eş zamanlı "anne olunca bittiği" düşünülen, bitirilen ya da eksik yaşanan hayatlar, günümüzde hâlâ ebeveynliği kadının görevi sayan, hatta dayatan bir bilincin ürünüdür. Anne'den vazgeçmeyen bir Annelik, sadece Annelik'i değil, ancak kadını ve düşlerini ev'in dışına, ev'in gerçekten dışına ya da gerçek ev'in dışına çıkarmak ile mümkün olabilir.

Anne'm, çık dışarıya, oynayalım!



#### KAYNAKÇA

- Connelle, Jeanne M. "Revisiting the Concept of Community: An Examination of Charlotte Perkins Gilman's Utopian Vision" *Peabody Journal of Education* 70. 4 (Summer 1995): 19-33.
- Gilman, Charlotte Perkins. *Kadınlar Ülkesi*. Çev. Seher Özbay. İstanbul: Otonom Yayınları, 2007
- Hausman, Bernice L. "Sex Before Gender: Charlotte Perkins Gilman and the Evolutionary Paradigm of Utopia Author(s)" *Feminist Studies* 24. 3 (Autumn 1998): 498-510.
- Lane, Ann J. "Önsöz" *Kadınlar Ülkesi*. İstanbul: Otonom Yayınları, 2007 5-31
- Pateman, Carole. "The Fraternal Social Contract" *The Disorder of Women*. England: Polity Press, 1989. 33-57

### Berna Turhan

1977 yılında Malatya'da doğdu. Üniversiteye kadar olan hayatını Ankara'da geçirdi. Ve üniversite eğitimi için İstanbul'a geldi. Üniversite eğitimi için İstanbul doğru seçimdi ama iktisat okumak kesinlikle yanlış seçimdi. İktisatla, parayla pulla, hesapla alakası olmamasına rağmen İktisat bölümünü bitirdi. Hatta üzerine yedi yıl da bir aracı kurumda araştırma uzmanı olarak çalıştı. Ancak hem iktisattan hem de işinden hiç mi hiç hoşlanmamıştı ve sevdiği şeyin ne olduğunu da gayet iyi biliyordu: edebiyat, okumak, yazmak. Ve sonunda "Yeniden başlayalım!" diyerek tekrar üniversite sınavına girdi ve Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat okumaya başladı. Geç olsa da ait olduğu yeri buldu, bir şeyi severek yapmanın güzelliğini ve hiçbir şey için geç olmadığını gördü. Hayallerini bir ucundan yakaladı ve gerisinin de geleceğine inanarak yoluna devam ediyor

### “İş” Başa Düşünce...

Kadın ne zaman, neden ve ne şartlar altında “ev”den çıkıp “çalışma hayatı”na atılıyor? “Ev”in ve “çalışma”nın kadının hayatındaki anlamları neler? Bugün hepimize, her kesimden kadına olağan gelen çalışma hayatı ve çalışan kadın imgesi, okuduğumuz metinlerde ne şekilde resmedilmiş? Yazmak kadınlar için bir meslek ya da “çalışma hayatı”na atılmak olarak kabul edilebilir mi? “Ev”lenmek<sup>1</sup> kadınlar için ne ifade ediyor?

Bu soruların ele alınması, Jane Austen, Charlotte Bronte ve Fatma Aliye’nin metinleri ekseninde ilgi çekici bir yol açıyor. Bu üç kadın tarafından yazılan eserlerde, çalışma hayatının bir kadın için anlamı ve sınıfı<sup>2</sup> belirgin bir yere sahip. Bahsettiğim yazarların metinlerindeki çalışan –çalışmak durumunda kalan– kadın karakterlerin üzerinden, kadın için “çalışma”nın, “varoluşun” ve “ev”lenmenin anlamları irdelenebilir.

Kadınların çalışma hayatına katılma yönündeki mücadelelerinin Birinci Dalga Kadın Hareketi dahilinde gerçekleştiğini biliyoruz. Kadınların talepleri, hem dünyada hem Türkiye’de erkeklerle eşit haklara sahip olma yönündedir. Kadınlar, erkeklerle aynı şartlar altında eğitim almak, çalışmak, siyasete katılmak isterler. Erkeklerle benzer işleri bile yapsalar eşit ücret alamayan kadınlar açısından çalışma olanakları ve şartları da

<sup>1</sup> Makalenin genelinde “ev”lenmek kelimesini hem birisiyle evlenmek hem de ev sahibi olmak anlamında kullanıyorum.

<sup>2</sup> Bora, Aksu. *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. Aksu Bora’nın bu çalışması, ele alacağım metinlerde yer alan kadınların çalışmasının sınıfsal ve sosyal durumlarla ilişkisi açısından benim için yol göstericiydi.

son derece sınırlıdır. Bir miktar eğitim almış kadınlar mürebbiye ya da öğretmen olabilirken, eğitimsiz kadınların önünde hizmetçi olmaktan ya da sokaklarda çalışmaktan başka fazla bir seçenek olmadığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra çalışmak, soylu, zengin, evli kadınlar için düşünülebilir bir şey de değildir. Kadının evin içindeki sorumluluklarıyla ilgilenmesi, her zaman iyi bir eş ve anne olması beklenmektedir.

Hem çalışma alanında fazla seçeneği olmayan, hem de çalışması pek düşünülmeyen kadın, inceleyeceğimiz metinlere baktığımızda bir zorunluluk nedeniyle çalışma hayatına atılır. Yeri evin içi, geleceği evlilik olarak görülen kadının varoluşunda çalışmanın rolünün olmadığını görürüz, çalışmak zorunda kalan, çalışması gereken kadın çalışır... Jane Austen'in *Emma*'sında, Jane Fairfax serveti olmadığı ve iyi bir evlilik yapamayacağı için çalışmak durumundadır; Charlotte ufak bir çeyizi olduğu için yokluktan korunmanın en makul yolu olarak "ev"lenmeyi görür; Jane Eyre kimsesizdir, çirkindir, yalnızdır, maddi bir geliri yoktur; Refet yetimdir, tıpkı Jane Eyre gibi çirkindir, bunun yanı sıra fakirdir ve kendisi ile annesine bakacak kimsesi yoktur, fakirliği alt etmek, bedensel işlerle para kazanarak sonunda harap olmamak için eğitimine dört elle sarılır *Udi*'nin, kocasından ayrılan, ağabeyi ölen Bedia'sı bir geliri olmadığı için çalışmak zorunda kalır, özel ud dersleri verir. Bu kadınlar için çalışmak bir *zorunluluktur*, erkekler ile eşit olmak için yapılan bir mücadele değil, yaşama çabasıdır

### Çalışan Kadın Kahramanlar ya da Kahraman Kadınlar...

Jane Austen'in romanında evlilik, koca bulma sorunları çerçevesinde dönüp dolaşan çok kapalı bir ev içi dünyasının ve onu kuşatan küçük şehri, dar bir ilişkiler çemberini yansıtır. Değişen dış dünya, siyaset vb. o dönemde kadınlara zaten kapalı alanlardır, bu yüzden de bir iki istisna dışında kadın romancıların eserlerine pek girmez. Ama kadının kaçınılmaz yazgısı olarak ortaya çıkan evlilik, sözgelimi, Jane Austen'in romanlarında şüphesiz ki romanslarda olduğundan çok farklı bir biçimde, ciddi bir görüşle ele alınır. İlk dönem kadın yazarların hemen hepsi evliliğin getirebileceği mutsuzlukların da farkındadırlar. (Aksoy 89)

Jane Austen'in romanlarında evlilik meselesi merkezde yer alır, *Emma* ile *Gurur ve Önyargı*'da da kahramanlar mutlu evlilikler gerçekleştirirler. Ancak evliliğe giden yol engebesiz değildir ve bu yolda özellikle kadın kahramanlar bir gelişim, değişim sürecinden geçerler. Her iki romanda da başkahramanlar, Emma ve Elizabeth açısından çalışma seçeneği kesinlikle gündemde değildir. Emma toprak sahibi, maddi durumu iyi, soylu bir aileden geldiğinden, onun için böyle bir seçenek olmamakla birlikte, çok soylu ve zengin bir aileden gelmeyen Elizabeth için de çalışmak gibi bir durum söz konusu değildir. Her iki karakter de (Emma ve Elizabeth) belli süreçlerden geçerek, bir anlamda

iyi bir eş olabilecek niteliklere sahip olarak, kendileri için doğru olan insanlarla evlenirler. Evlilik, doğru eş seçimi adeta bir iş, meslek seçimi gibidir kadınlar için. Doğru eş bulunur, özellikleri incelenir ve tarafların birbirini beğenmesiyle evlilik gerçekleşir. Kadınların, evlilik dışında varoluşları imkânsız gibidir. Gilbert ve Gubar'ın *The Madwoman in the Attic* adlı incelemelerinde ele aldıkları üzere, on dokuzuncu yüzyılda kadınların toplumda kendilerini tanımlayabilecekleri tek alan evliliktir.<sup>3</sup> Bunun yanı sıra evlenmemeyi tercih eden kadını fakirlik beklemektedir; bu duruma sebep olarak, kadınlara babalarından miras kalmasının önündeki engeller, kadınların büyük bir çoğunluğunun eğitimden mahrum kalması ve buna paralel bir mesleklerinin olmaması gösterilebilir. Eğitimsiz, iş bulma ihtimali olmayan, evlenmediği takdirde bir "kızkurusu" olarak toplumda ister istemez düşük statüye sahip olan kadının toplumda iyi bir konuma sahip olmak için tek seçeneği evlenmektedir. Ve bu konuda iyi bir seçim yapması önemlidir. İyi evlilik kadının toplumdaki yerini sağlamlaştırırken, geleceğini de bir anlamda garanti altına almasını sağlar. Jane Austen bize bu seçimin doğru yapılmasının önemini ve gerekliliğini gösterir. Neticede, Jane Austen'in kadın kahramanları, babalarının evinin ardından, kocalarının evinin kadını olurlar ve gerçekleşen evliliklerle romanlar son bulur. Ancak her iki romanda da, olayların etraflarında şekillendiği bu iki karakter dışında, başka karakterler de vardır ve ikincil role sahip gözükse de bu karakterler bize çalışmanın ve evlenmenin ne anlama geldiğini, çalışmanın hangi şartlar altında mümkün olduğunu gösterirler. *Emma*'da yer alan Jane Fairfax, çalışmak zorunda olan kadınlara ilişkin önemli bir karakterdir. Ailesini küçük yaşta kaybeden Jane, Albay Campbell ve ailesi tarafından himaye edilir. Güzel, akıllı ve bilgili bir genç kız olan Jane, mürebbiye olarak yetişmek zorundadır çünkü babasından kalan miras geçinmesine yetmeyecek miktardadır:

Albay'ın geliriye Jane'in geleceğini sağlama sağlayacak düzeyde değildi. Çünkü önce kendi kızının geleceğini güvenlik altına alması gerekiyordu. İyi yürekli adam Jane'i okutarak bir meslek sahibi yapıp geçimini bu yoldan sağlamaktan başka çıkar yol bulamamıştı. ( Austen, *Emma* 147)

Akrabalarının yanına kısa bir süre kalmak üzere gelen Jane, mürebbiye olarak çalışmak zorunda kalacağı için hemen herkesin kendisi için üzüldüğü bir karakterdir: "İçinde bulunduğu durum da zaten, insanın yüreğini sızlatacak nitelikte" (252) ve Jane'in mürebbiye olarak çalışma ihtimali herkesi üzen bir durum olduğundan, örneğin Mrs. Elton ona iyi bir kısmet bulmak için çaba sarf eder. Herkesin Jane'e acımasının yanı sıra Jane de mürebbiye olarak çalışmayı "kölelikle" eş tutar:

Kentte öyle yerler var, bürolar, oralara başvurmak herhalde kısa zamanda sonuç verir...İnsan etinin değil de insan aklının alınıp satılması için kurul-

3 İtallikler bana ait.

muş bürolar. [...] Yalnızca mürebbiye ticareti demek istemiştım. Bu iki ticaretle uğraşanların suçları elbette çok farklıdır, gelgelelim kurbanların çektiği acıda pek bir fark olduğunu sanmıyorum. (271)

Yeterli serveti ve geliri olmadığı için iyi bir kısmet bulma ihtimali düşük olan Jane'in çalışmak zorunda olması ve kendisinin yapabileceği tek meslek olan mürebbiyeliği, kölelikle eşdeğer görmesi dikkat çekicidir. Jane için çalışmak bir zorunluluktur. Ancak Jane, romanın sonunda diğer tüm karakterler gibi mutlu bir evlilik gerçekleştirir ve çalışmak zorunda kalmaz. Emma, Harriet, Mrs. Elton ve diğerleri gibi evinin hanımı olur. Jane'in yanı sıra *Emma*'da başka bir mürebbiye daha vardır, o da Emma'nın mürebbiyesi Miss Taylor'dır. Ancak o da romanın başında evlenir ve evinin kadını olur. Miss Taylor, Emma'nın mürebbiyesi olarak uzun yıllar çalışmıştır ve çalıştığı evde kendisine değer verilmektedir, ancak o da yaşamına mürebbiye olarak devam etmez. Bunun yanı sıra *Emma*'da genç kızların küçüklüklerinden itibaren "Ben mürebbiye olacağım ya da şöyle bir iş yapacağım" diyerek yetiştirilmediklerini, kadınların yaşamlarına devam edebileceği tek alanın evlilik olduğunu görürüz. Evlenerek, kimseye muhtaç olmadan yaşama devam etme anlamında *Gurur* ve *Önyargı*'daki Charlotte Lucas da dikkat çekicidir. Charlotte Lucas örneğinde evliliğin bir çeşit meslek, varoluş olarak görüldüğünün izlerini anlatıcının Charlotte Lucas'ın Mr. Collins ile evliliği hakkındaki görüşlerinde sürebiliriz:

Charlotte ise daha sakindi. Amacına ulaşmıştı ve bunu değerlendirecek zamanı da olmuştu. Düşünceleri genel olarak tatmin ediciydi. Mr Collins, elbette ne akıllı uslu ne de sevimliydi; sohbeti korkunçtu; ona olan bağlılığı da uyduruk olmalıydı. Ama yine de kocası olacaktı. Erkeklerle ya da karı koca bağıyla ilgili büyük hayaller kurmadan, evliliği her zaman amaç edinmişti; evlilik ufak bir çeyizi olan iyi eğitilmiş genç kadınlar için tek onurlu çözümdü ve mutluluk garantisi olmasa bile *yokluktan en makul korunma yolları olmalıydı*. (Austen, *Gurur ve Önyargı* 139)

Bunun yanı sıra Charlotte'un Elizabeth'e "Tüm istediğim rahat bir ev" (141) demesi de evliliğin, geçinme sıkıntısı çekebilecek kızlar açısından varolmak için bir araç olduğunu gösterir. Jane Austen'in ele aldığımız iki romanında kadın kahramanlar açısından çalışmanın bir zorunluluk olduğunu ve bunun yanı sıra evliliğin kadın kahramanlar için makul bir son, bir amaç, bir çıkış olduğunu özellikle Charlotte örneğinde söyleyebiliriz.

**Ya Güzellik Ya Miras! İkisi de Yoksa Halin Harap!**

Charlotte Bronte tarafından yazılmış *Jane Eyre*'de ise kitaba ismini veren

## İş Başa Düşünce...

karakter bir mürebbiye olarak karşımıza çıkar. Jane Austen'da gördüğümüz Jane Fairfax ve Miss Taylor'dan farklı olarak Jane Eyre'in bir mürebbiye olarak çalışmasını ve varolmasını da görürüz. Ailesini küçük yaşta kaybeden ve yengesinin himayesinde yaşayan Jane Eyre, kendisini ait hissetmediği ve herkes tarafından dışlandığı yengesinin evinden kurtulmak için ilk olarak bir kızlar okuluna gider, orada gördüğü eğitimin ardından da okulda öğretmen olarak çalışmaya başlar. Ancak aynı yerde geçirilen hayat, kendisine yetmez hale gelir bir süre sonra:

Sekiz yılın alışagelmış düzeninden yarım günde bıkmıştım. Özgürlük istiyordum, nefesim kesilircesine! Özgürlüğüme kavuşmak için dudaklarımdan bir dua koptu, esen hafif rüzgarla dağılıp gitti. bu sefer daha alçakgönüllü bir istekte bulundum; değişiklik, heyecan istedim. Bu dua da boşluğa karıştı. Yarı çılgın bir halde: 'Tanrı'm!' diye bağırdım 'Öyleyse şimdikinden başka, yeni bir kölelik bağışla bana!' (Bronte 88)

Jane Fairfax için olduğu gibi, Jane Eyre için de çalışmak bir tür köleliktir. Kimsesiz, geliri-serveti olmayan, çirkin bir kız olan Jane Eyre için tıpkı Refet gibi evlenmek onu kölelikten kurtaracak bir ihtimal değildir. Nitekim, Jane Eyre, Mr. Rochester'ın yanında çalışmak üzere okuldan ayrılır ve Mr. Rochester'ın himaye ettiği Adela Varens adlı bir çocuğun mürebbiyesi olur. Jane Eyre'in Rochester'ın evine geldiği ilk gün gördüğü muameleyle ilgili söyledikleri de mürebbiyeliğin neden bir çeşit kölelik olarak görüldüğü ile ilgili dikkat çekicidir: "Böyle ağırlanacağımı hiç düşünmemiştim. Soğukluk, resmîlik bekliyordum. Öğretmenlerin gördüğü davranışlara dair duyduğum şeylere hiç uymuyordu bu durum" (101).

Okula gitmesinin ve mürebbiye olarak çalışmasının kimsesiz ve parasız olduğu için Jane Eyre açısından, incelenen diğer kadın kahramanlar açısından olduğu gibi, bir zorunluluk boyutu olsa da Jane Eyre diğer taraftan kendi varoluşunun, özgürlüğünün de peşindedir:

Kadınların çoğunlukla çok sakin olduklarına inanılır. Ama, kadınlar da tıpkı erkekler gibi duygu sahibidir. Erkekler gibi onlar da zekalarını, kabiliyetlerini işletmek için bir hareket alanına muhtaçtırlar. Üzerlerindeki baskı ağır, sürdükleri hayat çok durgun olursa acı çeker, bundan zarar görürler. Onlardan zamanı daha boş olan erkeklerin 'Kadınlar yemek pişirip çorap örmekle, piyano çalıp nakış işlemekle yetinsin' demeleri dar kafalıdır! Bir kadın geleneklerin kendisi için yeterli gördüğü şeylerden daha fazlasını yapmak, öğrenmek isterse onu kınamak, alaya almak düşüncesizliktir. (117)

Kendisine bir kadın olarak çizilen sınırların ötesine geçmek ister Jane Eyre. Ve nitekim mürebbiyelik yaptığı Mr. Rochester'ın evinde oldukça ilginç günler geçirir; Mr Rochester'a aşık olur ve duyduğu aşk karşılıksız değildir. Jane Eyre'in Mr. Rochester'ın

evindeki yaşamı sadece ona duyduğu aşk nedeniyle ilginç değildir. Mr. Rochester'ın evinde, evin en üst kattaki odadan çılgınlık gelmekte, Mr. Rochester'ın yatağı durduk yere yanmakta, Jane Eyre'in odasının kapısı zorlanmakta ve bütün bu olanlarla ilgili Jane Eyre'e ilginç hikâyeler uydurulmaktadır. Jane Eyre'in bir mürebbiye olarak yaşadığı, tek başına varolmaya çalıştığı ev; tekinsizdir ve tehlikeler barındırmaktadır. Jane Eyre'in bir türlü çözemediği bu gizemli durumların benzerlerini, Henry James'in *Yürek Burgusu* adlı eserinde de görürüz; hayaletler ve gizemli pek çok durum Henry James'in eserindeki mürebbiyenin de peşini bırakmamaktadır. Her iki eserde de görülen benzer motiflerden, mürebbiye olmanın, bunun da ötesinde bir kadının tek başına varolmaya çalışmasının tehlikeler barındırdığı sonucunu çıkarabiliriz. Jane Eyre'in duyduğu seslerin, onun tedirgin eden durumların kaynağının Mr. Rochester'ın akıl sağlığı bozuk olduğu için evin üst katındaki bir odaya hapsettiği karısı Bertha olduğunu, Mr. Rochester'ın Jane Eyre'e evlenme teklifiyle ve sonrasında gelişen olaylarla öğreniriz. Jane Eyre ile Rochester arasındaki evlilik, neticede gerçekleşemez. Gururlu Jane Eyre, evi terk eder; yeniden kimsesiz ve beş parasızdır. Jane Eyre'in bilmediği bir yerde, perişan halde kalmış hali kadınların çalışması ve çalışabilecekleri alanlarla ilgili sıkıntıyı yeniden gözler önüne serer; çalışmak, tek başına yaşamak hem tehlikeli hem de neredeyse imkânsızdır kadınlar için:

Biraz düşündüm. İhtiyaçlıydım. Elimde ne param, ne imkânım, ne de elimden tutacak bir dostum vardı. Birşeyler yapmam gerekiyordu, ama ne? Bir yere başvurmam gerekiyordu ama nereye? Buralarda hizmetçi arayan var mı? diye sordum. Yok, sanmıyorum, dedi.

[...]

– Bay Oliver kadın işçi çalıştırır mı?

– Hayır, oradaki iş erkek işidir.

– Ya kadınlar ne iş yapar?

– Bilmem. Herkes ne bulursa onu yapar. Ne bulursan, geçinip gitmek gerek. (358)

Jane Eyre ile bir köylü kadını arasında geçen bu diyalog, kadınların çalışacak iş bulma konusundaki sıkıntılarını ortaya koyar. Yaşamak için çalışmak zorunda olan kadının yapabileceği işler ya sınırlıdır ya da böyle bir iş sözkonusu bile değildir, hele bir de kadın eğitimsiz ise önündeki seçenekler iyice azalır. Nitekim Jane Eyre, Rochester'ın yanından kaçtığı bu süreçten, daha sonra akrabası oldukları anlaşılacak olan üç kardeşin yanına sığınarak kurtulur. Bu üç kardeşten ikisi de babalarının yoksul düşmüş olması nedeniyle mürebbiye olarak çalışmaktadırlar. Bu kardeşlerden papaz olan St. John Rivers, bir süre sonra Jane Eyre'e kurduğu kız okulunda öğretmen olmasını teklif eder. Jane Eyre, başkalarına muhtaç olmak kendisini korkuttuğu için bu teklifi kabul eder. Ancak Jane Eyre'in bir köy öğretmeni olarak çalışma hayatı kısa sürer çünkü amcasından



kalan miras nedeniyle zengin olduğunu ve evinde kaldığı üç kardeşle de akraba olduğunu öğrenir. Kendisine miras kalan para ile özgürlüğüne kavuşan ve çalışmak zorunluluğundan kurtulan Jane Eyre, romanın başında söylediklerine sadık kalarak ufkun ötesini keşfe çıkmaz, Bertha'nın çıkarttığı ve öldüğü yangında kör kalan Rochester'a döner, "ev"lenir ve bir çocukları olur. Kısaca Jane Eyre da, Jane Austen'in incelenen iki romanındaki kadın kahramanlar gibi çalışmak zorunluluğundan kurtulur. Farklı olarak, ilk etapta "ev"lenerek değil miras yoluyla kurtulur bu kölelikten, ancak o da sonunda "ev"lenmeyi, evinin kadını olmayı kendine yaşam alanı olarak seçer. Bu anlamda ilk Osmanlı kadın yazarlarından Fatma Aliye'nin yarattığı kadın kahramanlar ve onların hikâyeleri ilginçtir. Fatma Aliye'nin *Refet* ve *Udi* adlı romanlarında da karşımıza çalışmak zorunda kalan kadın kahramanlar çıkar ancak bu kadın kahramanlar Jane Austen'da ve Charlotte Bronte'de olduğu gibi çalışmaktan evlilik ya da miras yoluyla kurtulmazlar, onların hikâyeleri, özellikle Refet ile Jane Eyre arasında kimi benzerlikler olsa da, farklıdır. *Udi*'den bir yıl kadar önce yazılmış *Refet*'te:

Yetim kalmış, itilip kakılmış, fakirlik, hastalık, ilgisizlik gibi olumsuzluklarla mücadele halinde büyümüş bir kızın öğretmen oluşu, vakarından, onurundan, ahlakından, dürüstlüğünden taviz vermeden çalışıp çabalayarak, belli bir yer edinen bir kızın ibret dolu, ahlak ve erdem dersleriyle yüklü hayatı anlatılır. (Fatma Aliye 7)

Roman dahilinde babasının ölümü ve akrabalarının kendilerini reddetmesiyle kimsesiz ve parasız kalan Refet ve annesi Binnaz'ın yaşam mücadelesini okuruz. Binnaz kendilerine bakabilmek için elinden başka bir iş gelmediğinden başka evlerde çamaşırcılık, temizlik gibi işler yapar, bunun yanı sıra dikiş dikerek para kazanmaya çalışır. Bu esnada eğitimine devam eden Refet tarafından, annesinin ve annesi gibi diğer kadınların yaptığı bu tip işlerin yıpratıcılığı her fırsatta vurgulanır: "Hayır! Anne hayır! Daha kaç sene böyle hizmetçilik edeceksin? Hem bir evin tek mil hizmeti, hem de tahtaya, çamaşıra gitmenin artık senin vücudunu harabettekte olduğunu görüyorum. Bir yandan da dikiş dikiyorsun" (49).

Refet, annesi gibi çalışmanın, bedensel yıpratıcılığının farkındadır ve bu nedenle eğitimine devam etmek ve hem annesini hem kendisini bu fakir ve zorlu yaşayıştan kurtarmak istemektedir:

Kendi evinin icap ettikçe tahtasını silmek, çamaşırlarını yıkamakla bir şey olmaz. Lakin boğazını doyurmak, sırtını giydirmek için bütün gün çalışmak, gece de yorgunluk çıkaracak yerde; dikişe iğne kakıştırmak ile ne olmaz? | | İki kişi için çalışıyorsun. Artık benim de sana yardım eylemek zamanım geldi. mektebe devam eylemek için sana isyan ediyorum sanma! (49-50)

*Refet*'te görürüz ki fakir, kimsesiz kadınların yapabilecekleri sayılı iş vardır; tahta

silme, çamaşırcılık yapmak, dikiş dikmek ya da dilenip eşin dostun yardımlarıyla yaşamak. Ancak Refet, daha önce de belirttiğim gibi çalışmak zorunda olan kadınların yaptıkları bedensel işlerin yıpratıcılığının farkındadır ve bunun yanı sıra evlenemeyeceği fikri de sabittir Refet'te. Yani kendisi ve annesinin yaşamasına devam etmesi için tek bir yol görmektedir; kendisinin hoca hanımlar yetiştiren Darü'l-Muallimat'a devamı, öğretmen olarak annesini çalışmaktan kurtarması ve hayatlarını garanti altına alması. Refet'in korkusu çalışamayacak duruma gelmeleridir: "Ömrümüz olduğu müddetçe çalışamaz hale gelmeyelim, diye korkuyorum. Bizim gibi insanlar ömürleri oldukça çalışacak halde bulunmalı" der (52). Fakat annesi Refet'ten farklı düşünmektedir: "Fakat artık yetiştin kızım! Her zaman da kadınlar çalışacak değil ya! Bir hayırlısına düşersen, seni besledikten sonra senin hatırın için beni de besler" (52) diyerek, çalışma zorunluluğunun evlilik yoluyla ortadan kalkacağına inandığını belirtir. Ancak Refet kendisi için böyle bir ihtimalin olmadığına inanmaktadır. Fakir olduğu, sağlıksız olduğu ve güzel olmadığı için evlenemeyeceğine inanmaktadır ve durumunu şu cümlelerle özetler:

Keşke ben de güzel olaydım, diye hatıra gelmemek mümkün değil! Lakin servet yoksa; gayrete iki elimle sarılmak istiyorum. Bir zevc yüzünden ev bark bulmak için güzelliğim yoksa alnımın teriyle ev bark idare edebilmek; servet ve güzelliğe nispet vermek istiyorum. (54)

Kısaca Refet hem fakir olduğu, hem de birisiyle evlenip geçimini sağlayabilecek kadar güzel ve sağlıklı olmadığı için eğitim görmeli ve çalışmalıdır. Genel olarak kadınların hiç eğitim görmediği ya da sınırlı bir eğitim gördüğü bir dünyada, kimsesiz ve fakir duruma düşme ihtimalleri olan kadınlar için yol açmaktadır Refet. Çalışmak zorunda kalan/kalabilecek olan kadınlara, eğitim görüp iyi bir maaşla öğretmen olunabileceğini göstermektedir. Refet'te gördüğümüz "çalışma" durumunun *Emma*'da ve *Jane Eyre*'de olduğu gibi yine zorunlulukla ve sınıfsal konumla ilişkisi olduğunu da görürüz. Her sınıftan kadın eğitim alabilir ancak çalışmak maddi sıkıntılar ile zorunluluklara ve buna paralel sosyal statüye bağlı bir durumdur:

Binnaz:

-Darü'l-Muallimat mı? O da ne demek?

Refet:

-Hani ya, bizim hoca hanımlar yok mu? İşte onların çıktığı mektep.

-Onlar çıkmış ise, sana ne?

-Nasıl bana ne? Oradan çıkmayınca hoca olunur mu?

-Tamam, hocalık sana mı kalmış! Hiç bizim gibi fukaralara öyle şey verirler mi?

-Hem de ancak bizim gibi fakirler muallime olurlar. Zenginler, muallime

olmak için okumazlar. Malumat öğrenmek için oraya gelirler. (47-48)

Zaten Darü'l-Muallimat'ta başarılı olanlar da genelde fakir öğrencilerdir; "Zira onlar; muallime olmak, ekmeklerini kazanmak azim ve gayretiyle çalışıyorlar. Berikiler ise malumat öğrenmiş ve bu süs ile süslenmiş olmak üzere mektebe verilmişlerdi" (102).

Refet'in kendi karakterinde gördüğümüz eğitim alma ve çalışma nedenlerinin benzerlerini roman dahilinde başka örneklerle de görürüz. Çalışamayacak duruma gelmiş bir adamın kızının çalışmasını mazur görür Refet: "İşte o evin erkeği, o halde olduğu için kız çalışıyordu" (94). Bunun yanı sıra Refet'in okul arkadaşı Şule de eğitim alıp çalışmak zorundadır ve onun annesi de kızının okuyup öğretmen olması için dikiş dikip, nakış işlemiştir.

Refet, her fırsatta kendileri gibi fakir olanların çalışmasının fakirlikten kaynaklanan bir gereklilik olduğunun altını çizerek ve bedensel çalışmanın yıpratıcı ve sonuçsuz olduğunu sık sık vurgular. Ancak Refet çalışmayı bir varoluş şekli olarak görmez, o çalışmak zorunda olduğu için çalışacaktır. Bir tabloyu satarak mühim bir servet kazanan Fransız bir ressamla ilgili söyledikleri de Refet için çalışmanın bir zorunluluk olduğunu ortaya koyar:

O tablo şüphesiz, beni ihya ederdi.

Cazibe:

- Lakin, zenginliğe ne kadar hevesin var Refet!

Refet acı acı gülererek;

- Kazanmaya mecbur olanların birden kazanmaları daha iyi değil midir? (155)

Refet, kazanmaya mecbur olduğu için kazanmak zorundadır. Darü'l-Muallimat'ı birincilikle bitirdikten sonra annesini kaybeden Refet'e daha önce kendisini akrabası olarak reddeden bir adam evlenme teklifinde bulunur. Ancak Refet, bu evlilik teklifini kabul etmez. Refet artık, dilediği yerde öğretmen olabilecek, kültürlü, kendini geçindirebilecek bir genç kızdır. Bir gün gelip maaşlarından topladığı parayla bir "ev" ve kendisini besleyebilecek bir "dükân" sahibi olmayı hayal etmektedir.

Refet bize yine çalışmanın sınıfsal ve zorunluluksal boyutunu gösterir. Buna ek olarak, Refet'te çalışmak zorunluluğunun fiziksel boyutunu da görürüz. Refet, serveti olmamasına rağmen güzel bir genç kız olsa evlenip çalışmak zorunda kalmama ihtimali sözkonusu olabilir. Ancak Refet, her açıdan çalışmak zorundadır. Jane Fairfax ve Jane Eyre'in aksine romanın sonunda evlenmez. Refet'in bir öğretmen olarak çalışma hayatını da görmeyiz. Romanın sonunda elimizde sadece, Refet'in bir öğretmen olarak çalışıp kendisine bir ev almış olduğu umudu kalır. Çalışmak zorunda olan Refet'in en önemli hayalinin bir ev satın alabilmek olması ise bize kadının kendini ait hissettiği yerin çalışsa, çalışmak zorunda olsa ve evlenmese bile "ev" olduğunu hissettirir; başka bir

şekilde “ev”lenmek.

Ev sahibi olmak ve çalışmaya mecbur kalmakla ilgili benzer bir durumu, Fatma Aliye’nin Refet’ten bir yıl sonra yazdığı *Udi* adlı romanında da buluruz. Kocasından aldatılan, sonrasında ağabeyinin yanına taşınıp onunla birlikte yaşayan Bedia, kocasının ve ardından ağabeyinin ölümüyle paraya muhtaç durumda kalır. Geçinme derdine düşmesinden önce de ud çalma konusunda oldukça yetenekli olduğunu bildiğimiz Bedia’ya, romanda sesini duyduğumuz anlatıcı-yazar Fatma Aliye, ud konusundaki yeteneklerinden başkalarının da faydalanması ve ağabeyinin gönderdiği gelire biraz daha eklenebileceği fikrini verir ve anlatıcı-yazar ile Bedia arasındaki diyalog, bize çalışmanın Bedia tarafından nasıl görüldüğü hakkında fikir verir:

– Ud denilen şeyin tadı gerçekte ancak bu sanatı ile oluyor. Fakat niçin bu güzel sanattan başkalarının da istifade etmesini istemiyorlar? İstanbul’da herkesin nasıl bir ud merakına düştüğünü görüyorsunuz! Bir Arabi udu ustası bulmak müşkil oluyor. Herkes de bunu istiyor. Ne kadar çok kazanacağını biliyor musun?

Bedia’nın bu sözüme canının sıkıldığını gördüm.

- Sitti (Hanım)! Beni muhtaç bir haldedir diye size kim söyledi? dedi. (Fatma Aliye, *Udi* 107)

Bedia’nın bu tepkisi, çalışmanın ancak bir zorunluluk, muhtaçlık durumunda mümkün olabileceğini gösterir. Nitekim ilerleyen sayfalarda ağabeyini kaybeden ve çalışamayacak durumda olan ağabeyinin kızı Mihriban ve yardımcıları Rüstem ile parasız kalan Bedia, çalışmak durumunda kalır. Bu noktada Bedia’nın aklına, kocasının kendisi aldattığı Helula ve aralarında geçen diyalog gelir:

– Sitti! Zanneder misin ki her gece, her gün böyle hopleyan, zor ile gülen, söyleyen, işveler, civveler, gösteren bu vücut bazen yorgunluk duymasın! Bir sükunet, bir istirahat için bazı defalar içi titremesin! Hüzünlü ve kederli olduğum, düşünmek, dinlenmek istediğim zaman da cebren kâhkahalar atmak, yatmak, uyumak istediğim vakit sabahlara kadar şarkı söylemek,[...], parayı çok verdi diye keyfine hizmet etmek...Fakat bunların *hepsi kazanmak, geçinmek*, dul validemi, benim küçüklerim olan yetim kardeşlerimi beslemek için değil midir?

Bedia ekşi bir yüzle:

Zavallı! Yalnız böyle mi geçinilir? Yalnız böyle mi kazanılır?

Sitti Bedia! Validem bizi bundan başka türlü büyütmemiştir. [...]Dul bir kadın üç çocuğu ile sefil kalırsa ona koca bulmak kolay mıdır? Kadın kazanmaya mecbur olduğunda ise handelerinden, gamzelerinden başka satacak ne sermaye ve meta bulabilir?

– Bohçacılık da yapılır, dikiş de dikilir, çamaşıra da gidilir.

– O işlere giderken çocukları cebine mi doldursun? Hem de ne zayıf kazanç!

[...]

Evinize o kadar erkekleri dolduracağınıza civardaki komşularınızın çocuklarına okuma öğretmek için evinizde ders de veremez miydiniz?

– Kaç kişi bize çocuğunu gönderir? Bunlar kaç para verebilir? Kapı kapı ekmek yerine çocuk mu dilenelim? Erkekler ise, o büyük çocuklar ise kendileri koşarak gelirler. Avuç avuç paralar, elmaslar verirler. (59-60)

Helula ve kadınların kazanmaya mecbur olduklarında yapabilecekleri işler döner durur Bedia'nın aklında, sahip olduğu yegâne şeyin vücudu olduğunu düşünür. Ancak Bedia kendi kendine: "Bu vücudun handelerinden, işvelerinden değil çalışmasından istifade etmeli. [...] Çalışmasını, emeğini satmalı! [...] Ciddi tavırla, açık alınla, namus dairesinde 'Do Re Mi Fa Sol' satmalı! Namus dairesinde kazanmalı!" der (111).

Ve Helula'dan ve annesi Naome'den farklı olarak namus dairesinde para kazanmaya başlar, pek çok öğrenciye özel ud dersleri verir. Ayrıca geçimlerini sağlamakla kalmaz, aynı Refet'in hayalini kurduğu gibi, bir ev parası da biriktirmeye başlar. Gerekli parayı biriktirir ve hayal ettiği evi yaptırır. Geriye son bir hayali kalır: "Evi var! Sigorta da edildi. Şimdi evinde geçinebilmek için bir de dükkân parası toplayacak, ondan sonra dinlenecek! Artık yalnız kendi keyfi, kendi zevki için sevgili udunu çalacak!" (116). Ancak Bedia, dükkân parası biriktirip zorunluluk için çalışmayacağı günler gelmeden hastalanır ve ölür. Bedia'nın karakterinde, aynı Refet'te olduğu gibi bir zorunluluk olarak çalışmanın varlığını görürüz. Bu iki kadın, ellerinde bir meslekleri olduğu için Helula ve Naome gibi vücutlarını bir sermaye olarak kullanmak zorunda kalmazlar, namuslarıyla çalışırlar ve Jane Austen'ın kadın kahramanlarının aksine, evlenerek, çalışmak zorunda kalmamak ne Refet ne Bedia için farklı farklı sebeplerle sözkonusu değildir. Her ikisi de hayat şartları gerektirdiği, buna zorunlu oldukları için çalışırlar. Ve çalışmanın onlar için ne anlamda zorlayıcı bir durum olduğunu görmemizi, her iki karakterin de ev ve geçinmelerini sağlayacak dükkân hayalleri sağlar. Onlar çalışmak istedikleri için çalışmazlar, buna mecbur oldukları, başka şansları olmadığı için çalışırlar ve evlerinin bir köşesinde oturup çalışmadan yaşayacakları günlerin hayallerini kurarlar...

Üç kadın yazar tarafından, farklı dönemlerde yazılan romanlar dahilinde, çalışmanın kadınlar için mecbur kaldıklarında sözkonusu olduğunu görürüz. Bir taraftan da sınıfsal bir yanı da vardır çalışmanın. Soylu kadınların, servet sahibi ailelerin kızlarının Jane Fairfax ya da Jane Eyre gibi çalışması beklenemez. Farklı sebeplerle evlenmeyen / evlenemeyen ve geçimlerini kocalarının evinde sürdürme ihtimali olmayan bu kadınlar *çalışırlar*. Ancak çalışmamalarını sağlayacak bir fırsat çıktığında da – uygun bir eş, miras, bir ev sahibi olabilme ya da gelir getirecek bir dükkân satın alabilme ihtimali – çalışmayı bir kenara bırakırlar. *Çalışmak bir zorunluluktur ve zordur bu kadın kahramanlar ya da*

*kahraman kadınlar için... Ve hepsi, "ev"lenmeyi tercih ederler.*

Bu kahramanları yaratan kadınlar da, kadın olarak kendilerine yer edinmenin zor olduğu edebiyat alanında varolmaya çalışmışlardır eserleriyle. Bir evin ya da okulun duvarları arasında mürebbiyelik yapan/yapmak zorunda olan kahramanları gibi onlar da bir evin duvarları arasında yazmışlardır. İncelediğimiz kadın yazarların maddi zorunluluklar ya da mecburiyetler nedeniyle yazdıkları kesin olmamakla birlikte, on dokuzuncu yüzyılda, İngiltere’de, kadınların, özellikle kocası ölen, iflas eden ya da bir şekilde ailesini geçindirmek zorunda kalanların, para kazanmak anlamında yazın hayatına atıldığını biliyoruz. Bunun yanı sıra evlenmemiş kadınlar için de yazarlık bir geçim yöntemi idi. Erkekler kadar iyi eğitim almamış/alamamış olan ve para kazanmak zorunda kalan kadınlar için yazarlık da mürebbiyelik gibi bir seçenektir. Ancak yazarlık, para kazanmak için bir seçenek olmasının yanı sıra bir istek, bir tutkudur da kadın yazarlar için. İncelediğimiz metinlerin her üç yazarı da yazmak istemişlerdir ve yazmışlardır da. Cesaretlerini kıran yakınlarına, sert eleştirilere rağmen kimi zaman kimliklerini gizleyerek de olsa yazmışlardır. Peki yazarak kendilerine ait bir varoluşa sahip olan bu kadın yazarlar, neden kahramanlarını sadece zorunda kaldıkları için çalışacak/çalışan durumda resmetmişlerdir ve “ev”lenmek, miras ya da *Refet* ve *Udi* örneğinde olduğu gibi bir dükkân edinerek sabit bir gelire sahip olmak; çalışmamanın, çalışmaktan kurtulmanın karşısında bir alternatif, bir kaçış olarak durmaktadır? Elaine Showalter’ın *A Literature of Their Own* adlı çalışmasında bahsettiği üzere bu durumun bir sebebi, kadınların kendi yazarlıkları, kendi bağımsız varoluş durumlarını, yarattıkları kahramanlarla makul bir hale getirme çabası olabilir. Bu kadın yazarlar, kendileri yazarak bir geçim sağlamakla birlikte, kahramanlarını mecbur kaldıkları için çalışan/çalışacak ve sonunda bir şekilde “ev”lenecek kadınlar olarak resmederek sanki bir açıdan kendilerinin yazar olarak varoluşlarını başka bir boyuta taşımaya çalışmışlardır. Ayrıca, kadınlara yönelik çalışma olanaklarının sınırlı, çalışma şartlarının – hizmetçi değil de mürebbiye olursa bile – ağır olduğu bir ortamda, kadınların sadece çalışmak zorunda kaldıklarında çalışıyor olmaları ve kadınlar tarafından yazılmış romanlarda bu şekilde çizilmiş olmaları da mantıklıdır. Gilbert ve Gubar’ın *The Madwoman in the Attic* adlı incelemelerinde ise on dokuzuncu yüzyıl kadın yazarlarının, Jane Austen’den Dickinson’a kadın bakış açısıyla kadının deneyimlerini eserlerinde işledikleri belirtilir ve kadın yazarların eserlerinde, yüzeyde görünenin altında, daha derin, belirgin olmayan anlamların gizli olduğu da eklenir. Gilbert ve Gubar’a göre; kadın yazar için gerçekte anlatmak istediğini gizlemek, erkek egemen edebi alanda varolma savaşında, korkudan, çekinmeden kaynaklanan bir stratejidir. Bu noktada, incelenen kadın yazarların, kadın kahramanlarının sadece çalışmak zorunda kaldıkları için çalışan ya da çalışacak olan kadınlar olarak resmedilmeleri ve hepsinin ufkunun “ev”lenmeyle sınırlanması, kadın yazarların anlatabileceklerinin de sınırlanmış olmasıyla ve derinlerde başka anlamlar

saklıyor olmalarıyla ilgili olabilir. Kadınların yazar olmalarının sağlıklı, hastalıklı bir durum olarak görüldüğü ve çok da onaylanmadığı bir ortamda kadın yazarlar, sadece anlatmaları gerekeni, kadına ait olarak görülen alanı anlatmışlardır, ancak daha önce de belirttiğim gibi bunun altında farklı motivasyonlar da olabilir; kadınların çalışma olanakları sınırlıdır ve çalışma şartları zorlayıcıdır, bunun yanı sıra “ev”lenmeden yaşamak çok da mümkün gözükmemektedir. Bu anlamda, çizdikleri kadın kahramanların sadece çalışmak zorunda kaldıkları zaman çalışıyor olmaları ve bir şekilde çalışmadan geçimlerini sürdürme gayelerinin olması hem kadınlarla ilgili durumu yansıtmakta hem de bir taraftan, kadınların sözkonusu durumuyla ilgili alttan alta bir eleştiri getirmekte ve kadınlara hayatta kalma, varolma stratejileri göstermektedir.

Sonuç olarak, erkek egemen bir alanda yazan/yazma cesareti gösteren kahraman kadın yazarlar, çalışmayı ancak bir zorunluluk dahilinde, sınıfsal ve sosyal açıdan soylu olmayan kadınlar için bir seçenek olarak göstermişlerdir ve “ev”lenmek çalışmanın karşısında bir sığınak olarak durmuştur her üç yazarın eserinde de. Bizim payımıza ise iş başa düşünce çalışan/çalışacak bu kadınların, çalışsalar ve bir şekilde “ev”lenmeselerdi hayatlarının nasıl olacağını düşünmek kalır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Nazan. *Batı ve Başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.
- . *Udi*. Yay. Haz. Ferit Ragıp Tuncar. İstanbul: Selis Kitaplar, 2005.
- Austen, Jane. *Emma*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- . *Gurur ve Önyargı*. Çev. Hamdi Koç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Barbarosoğlu Karabıyık, Fatma. *Fatma Aliye: Uzak Ülke*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2007
- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Çev. Çiğdem Özmen. İstanbul: Timaş Yayınları, 2003.
- Fatma Aliye. *Refet*. Yay. Haz. Prof. Nurullah Çetin. İstanbul: L&M Yayınları, 2007
- Gilbert & Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- James, Henry. *Yürek Burgusu*. Çev. Necla Aytür. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago Press, 1999.
- Watt, Ian. *Romanın Yükselişi*. Çev. Ferit Aydar Burak. İstanbul: Metis Yayınları, 2007
- Zihnioğlu, Yaprak. *Kadınsız İnkılap*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.



**BEN VE ÖTEKİ**

Dışıl kişilik ve model aldığı kadınlık ideali, erkek toplumunun ürünleridir. Çarpıtılmamış doğa imgesi, ancak çarpıtılmış bir halde, kendi karşısı olarak ortaya çıkabilir. Eril toplum, insani olduğunu iddia ettiği noktada, kadınları kendi düzelticisine dönüştürmekte ve kendini böyle sınırlarken aslında efendinin yine kendisi olduğunu açığa vurmaktadır. Dışıl kişilik, tahakkümün negatif bir kopyasıdır. Ama bu yüzden de aynı ölçüde kötüdür. Burjuva yanılışmasının çerçevesi içinde "doğa" olarak adlandırılan her şey, toplumsal sakatlanışın izidir sadece: Bir yara dokusu. Kadınların kendi fiziksel doğalarını bir hadımlık hali gibi yaşadıklarını öne süren psikanalitik teori doğruysa eğer, maruz kaldıkları nevroz da onlara hakikatin hiç değilse bir ucunu gösteriyor demektir. Kanadığında kendini bir yara gibi hisseden kadın, kocasının işine öyle geldiği için kendini bir çiçek olarak gören kadından daha çok şey biliyordur kendi hakkında. Yalan olan, doğanın, varlığına izin verildiği ve uyarlandığı yerde yaşamaya devam ettiği iddiası değildir sadece; uygarlıkta doğa sayılan her şey, sırf kendi tözü gereği, doğadan en uzak şeydir: Uygarlığın kendine nesne olarak seçtiği şey.

(Adorno, *Minima Moralia*)



William Merritt Chase  
"Reflection", 1893

## Ayda Baloğlu

1962, İstanbul doğumlu. 27 yıllık evli, iki yetişkin çocuklu sıradan birev kadını. 1982 Avusturya Lisesi, 2007 İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı mezunu. Şimdilerde yüksek lisans öğrencisi... (Dört yıllık çalışma hayatımda Nişantaşı'nın ortasında küçük ama şık, butik tarzı mücevher mağazamızı yönettim. "Yönettim" klişe bir deyiş, ne yönetmesi, temizledim, parlattım, vitrin dizdim, mal sattım. Paraları dizdim teslim ettim, fatura düzenledim, fatura ödedim, halkla ilişkiler yaptım...Ve bir sürü insan tanıdım. "İnsan kendini insanda tanır" demiş ya Goethe, doğru söylemiş! Onun için bu dört yılı "kariyer" "mesleğim" veya "iş hayatım" gibi kavramlarla süslemeyeceğim, sadece insan olarak gelişim sürecimdeki "çömezlik dönemi" diye adlandırabilirim. Şimdi çırağım, hayatımdan, evlatlarımdan, eşimden, sorumlu olduğum annemden, dkuduğum üniversiteden hoşnudum, başka söze ne hacet...)

## Ben-Okur'un Kate Millett'te Gördükleri

Kış boyunca devam eden edebiyat atölyesinde ele aldığımız “Küçük Hanımefendi” çizgisinde okuduğumuz uluslararası edebiyattan özenle seçilmiş eserler, birçok “kadın olma hallerini” tanıtır ben-okura, kadın olmakla ilgili bilinç düzeyini zenginleştirir bu deneyim. Okunan eserler arasında ben-okurun dikkatini çeken Kate Millett’in *Uçmak* adlı kitabıdır.

Antropoloji kuramına göre Kant için kırkını devirmiş olmak başka bir dönüm noktasıdır. Buna göre insanın gerçek olgunluğa erişmesi ancak kırk yaşında olur. Karakterin gelişimini bir tür “yeniden doğum”la özdeşleştiren Kant’a göre, “Böylesi bir devrimi otuz yaşından önce gerçekleştirmeyi deneyenlerin sayısı azdır, kırk yaşından önce gerçekleştirmeyi başaranların sayısı ise büyük olasılıkla daha da azdır” (aktaran Çakmak “Filozof Kral... 20).

Filozof Immanuel Kant’ın görüşleri böyle. E.Efe Çakmak yazısına şöyle devam eder:

Kişinin şeylerin gerçek değeri hakkında geçerli yargılar geliştirmesi kırkıdan önce olanaklı değildir; çünkü gerçek bir karakterin olanaklı olabilmesi için eğilimlerimizin dünyaya ilgi duymamızı sağlayacak güçlü, ama tutkuya dönüşemeyecek ölçüde zayıf olması gerekir. (Çakmak “Filozof Kral...” 21)

*Uçmak*'ın dikkate değer bulunmasının başlıca iki nedeni: Üstteki alıntıda karakter gelişimini kırk yaşından önce gerçekleştirmeyi başaranların sayısının azlığı vurgulanıyor, Kate Millett otuz altı yaşında yazar bu öyküyü. Karakterinin gelişimini tamamlamış mı bilemeyiz ancak en azından bunu denemek için çaba sarf eder. İnanın yeryüzünde yüz milyonlarca insan, bırakın kendine çeki düzen vermeyi, varoluşunun farkına bile varamadan göçüp gider. "Şiddet karşıtı" olmak onun için bir "yaşam biçimi" bu yolda yürüse ve zaman zaman başarısız olsa da (601).

Tür olarak modern edebiyatın lüğatinde "özyaşamöyküsü" olarak adlandırılır, ancak yazarın kendisiyle ilgili bir belgeseldir elimizdeki kitap, birinci tekil şahısla yazılmıştır, bilinçakışı tekniği kullanımı, çeviriyi güçleştirmiş olsa da Türkçe okur-yazarlar için tanışması fark yaratacak bir deneyimdir bu metin. Özyaşamöyküsü olmanın yanı sıra bir gelişim "karakterini geliştirmeye, faşist ruhunu törpülemeye uğraşan kadının" romanıdır. Kate Millett'in kendi kendisi ile yaptığı kavganın, pazarlığın, yontmaya çalıştığı karakterindeki kötü yanların da canlı yayınıdır aynı zamanda.

Kullandığı teknik hepimizin aşına olduğu bir tekniktir sevgili okur: Doktora başvurulduğu zaman muayenenin ardından teknoloji harikası ultrason ile çekim isterler hastadan. Farzedin ki batin ultrasonu çektiyorsunuz, organlardan birinde, varsa küçük kistler ya da lezyonlu bölgeler çapraz çizgilerle işaretlenir, sonra milimetrik ölçülerle yerleri belirlenir ve en son rapor hazırlanır, hastaya veya doktora sunulur; işte Millett de bu sistemi kullanır metin boyunca, bütün ruhunu tarar, ultrason aleti gibi, faşizan yönlerini bulup çıkarır, zaafalarını belirler, kendini eleştirir, bu sonuncuyu çok havalı yapar, çünkü o bir yazar ve bilim insanı, eleştirinin korumacı bir yönü olduğunu bilir. İyi bir edebiyat okuru da korumanın aynı zamanda "aklama" işlevini gördüğünü bilir. Demek istenen şu ki; Kate Millett, kendini eleştirirken aynı zamanda aklıyor ve arındırıyor. Ultrason filminde nasıl içimizin kamera ile çekimi dondurulup tab ettiriliyorsa Kate de içinin, ruhunun filmini çeker bu taramalarla ve yazıya döker, bir çeşit negatifleri basma işlemi gibi. Kendi içine yönelttiği bu kamera ile kendi hakkında her şeyi yazar bu kitapta: "Bu kitap benim kendim" (514) ifadesini kullanır ve "beraber yaşayabileceği bir kişiliğe doğru ilerleme" (614) kaydetmeye çalışır bu iç taramalarla. Kate Millett kendi karakter gelişiminin devrimini cinsel maceralarına, hissettiği duygulara sansür uygulamadan ifşa edebildiği için, iç taramalarla kötü yanlarını belirleyip eğitmeye çalıştığı için gerçekleştirebilen insanlardandır.

Atölye sohbetlerinden bir buket derlersek:

Tezi (*Cinsel Politika*) 1972'de basılan Kate Millett, kitabında ünlü ve eşcinsel bir figür olduktan sonrasını anlatıyor ve fazlasıyla kurmacadan yararlanıyor. Eşcinselliğini deklare eder, bütün bir kuşağın sorguladığı çok eşliliği, aile kurumunu ele alır, sol ve feminist hareketin içindedir.

Batının modernist projeleri iflas eder, bireye, bireyin kolektiflikte eriyen yanlarına

göz atılır. Tek başına Kate Millett cesareti olarak okunmamalı, kolektif hareketle bir çatışma söz konusu. Kate İrlandalı bir Katolik, bu bir travma, Amerika'da bir taşralı olmanın gerilimini de yaşıyor. Kitaptaki çatışmalardan biri de "imza" meselesi. Eskiden kadınlar eserlerine imza atamıyordu, şimdi imza atmaması talep ediliyor yazardan. Kadının yaratıcılığı anonim içinde erimeye bırakılır, sol hareketin ve feministlerin baskısı altında kalır. Kitabına imza atmak isteyen kadın yazar bireycilikle suçlanır. Seçtiği duruş politika ve sanatçı kimliği ile çelişir, muhbir diye damgalanır. Erkek bu baskı ile karşılaşmaz, oysa kadın bireyselliğini kolayca harcayacak bir duruma getirilir. Kate Millett film ve belgeseller çekmiş, kadınlar için bir çiftlik kurmuş, hâlâ yaşıyor. Tek ahlak kuralı başkasını incitmemek ve sorduğu soru şu: Kimseye zarar vermeden bir ahlak yaratabilir miyim? Çok eşliliği savunsa da ahlak manifestosunu tek eşlilikle kapatır. Bu satırlar kitaba aşına olan edebiyat atölyesi topluluğu için bir göz gezdirmeydi.

Kate Millett "benim kendim" diye bahsettiği kitabında kendisi ile ilgili her şeyi anlatıyor, onu tanımayanlara, kitabı okumamış olanlara, bilgi aktarmak yararlı olacaktır:

Anne tarafından çiftçi, baba tarafından soylu, Katolik ve İrlandalı göçmen bir ailenin kızı olan Kate Millet zengin halalarının maddi desteği ile Oxford Üniversitesi'ni birincilikle bitirir. Kendi tanımı ile "böylelikle annelik ve evlilikten kurtulur" (38).

1972'de yayımlanan tezi (*Cinsel Politika*) ile ünlü olur, çağdaş edebiyat konusunda doktorasını tamamlar, kadınların, özellikle evli olanların öğretim görevlisi olma şansının az olduğu yıllarda öğretim görevlisi olduğu üniversiteden öğrenci affını reddeden mecliste oy kullanmayanlar arasında olduğu için atılır. Fotoğrafı, *Playboy* ve *Times*'a kapak olur. Bir yontucu, ressam, görsel bir sanatçı, film yapımcısı, yönetmen ve yazar olarak üniversitenin dışında yeni bir hayatta uçmayı dener İki yıl Japonya'da yaşar, Harlem'de anaokulu öğretmenliği yapar, deliler koğuşunda çalışır, gençlik yıllarında yeri toplumun kıyısındakilerin yanındır Bürokrasiyi yenmek, insanlara sahip olunan bir nesne gibi bakan eski sistemi aşmak ister, kendini medya çağında uçaklarla dolaşan gezgin bilim insanı olarak tanımlar. Yazdığı kitap aynı zamanda eşcinselliğini kabul etme, filmi tamamlama sürecidir.

Ailesi tarafından reddedilir, annesi kızının bir eşcinsel olduğunu asla kabul etmek istemez. Birinci tekil şahıs ile lezbiyen olmayı, bu insanlık deneyimini, anlatır elimizdeki metinde. "Ancak birbirimizi bağışlayarak ve gerçeği açıkladığımız zamanlar özgür oluruz" mottosu ile kendi varlığını bir inceleme gibi ele aldığı metinde yazarın hayal ettiği yeni yaşamda kimseyi kıskanmadan, yaralamadan, incitmeden, özgürlüğün tüm nimetlerinden faydalanmak ve nefret yok olana kadar, nefretin nedenleri üstünden 'uçup' gitmek. "Sorun şimdiye kadar kimsenin yapamadığı bir şekilde yaşamamdı, kurallara karşı ve kimse onaylamaz bunu" diye ifade eder başkaldırısını (138).

Fumio ile nikâhlanır, ince tüysüz, feodal bir samuray, bir göçmendir, evlilikleri daha çok kağıt üstünde geçerlidir, göçmen bürosunun baskısından, sınır dışı edilmekten kurtarır bu dostunu. Dostunu diyoruz, çünkü Fumio'yu çok sever, onun dingin, tutkusuz

kişiliğinde huzur bulur Kate. Fumio da bir yontucudur, heykeltıraş, bambu ve kağıttan uçurtmalar yapar, biseksüel olan Kate kocası ile de yatar, ancak kadınlardan vazgeçemez, bu gerçeği ikisi de kabullenir.

Columbia Kadın Özgürlük Hareketi'nin kurucu üyesi olan Kate, birçok panele konuşmacı olarak davet edilir, kendisi üstlendiği misyonlardan dolayı tüm hemcinsleri gibi zaman zaman ölüm tehdidi alır ve baskı altındadır. "Ben korkuyordum" diyerek ifşa eder duygularını (28). Üretken kadınların cezalandırıldığı yıllardır o dönemler, feminist ve eşcinsel hareketin ünlü bir militanı olsa da katıldığı yürüyüşlerde, panellerde bir devrim için çağrı yapmak-yavan ve sıkıcı sözlerle-kaosun, silah ve savaş hayranlığının bir parçası olmak istemez Kate. Barışçı olduğu için lanetlenmiş insandır.

Amaçlarından uzaklaştığı, yaşamı dayanılmaz bulduğu sırada "kendini bir konu olarak ele almak" istediği, banda kayıt yapmak tekniği ile oluşturduğu, daha sonra sevgilisi Vita'nın kaleme aldığı ve kendisinin devam ettiği bu kitabı tamamlayarak yazma ve yaratma süreci sayesinde kendini var eder ve bunalımdan kurtulur. Okuma sürecinde de okur, Kate'in hayat hikâyesini takip eder. Âşık olduğu, unutamadığı Celia, arada yatmaktan hoşlandığı Vita, ve tekrardan aşkı bulduğu ancak bağlanmaktan korktuğu Clair ile yaşadıkları, cinselliği noktası virgülüne, hatta okurun içini bulandıracak detaylarla aktarılır, o kadar ki, yazarın içindeki ses bile uyarmaya başlar kendisini: "Bu benim cinsel hayatımın kitabı" (215) şüphesi ile kıvrılır zaman zaman. Kitabı sonuna dek okuma sabrını gösteren ben-okur bunun kısmen doğru olduğunu bilir. Ancak bir kadın olarak Kate Millett'in yapmak istediklerini ve gerçekleştirdiği hayalleri atlamak ona haksızlık olur.

Eşcinselliği savunur, kadın hareketini destekler, film çeker, para kazanır, kazandığı parayı paylaşır, çevresindeki kadınların değişimleri için onlara destek verir, örneğin Vita çaresiz bir ev kadını hayatı sürerken, film çekmeyi öğrenmesi için Kate onu cesaretlendirir, ayaklarının üstünde durması, özgürleşmesi için para kazanmasını sağlar. Kate istediğini yapmakta özgür, yetişkin bir kadın, "istediğini yapamamak ölüm gibidir" onun için (321). Nell ile karşılaştırır kendisini. Nell İngiltere'de yaşayan, beyin özürlü bir çocuğu, çalışmayan ama pahalı zevkleri olan bir kocaya sahip eski bir arkadaşıdır, asla istediğini yapma hakkına sahip değildir, mutsuz bir kadındır. Kate'e gıpta eder. Film çekmek ister ancak özürlü çocuğunun bakımı, egzersizleri onun elini kolunu bağlar. Para kazanmak için çektiği reklâm filmlerinden nefret eder. Kate özürlü çocuğun bakımı için Londra'daki eşcinsel özgürlüğü hareketinin mensuplarından yardım talep eder, herkes sıra ile gelip yardım etmeyi kabul eder. Bu sayede Nell film çekebilmek ve "kendini yeniden bulmak" ümidi ile New York'a gelir (147). "Nell" metin boyunca *leitmotive* olma görevini üstlenen bir figürdür, anlatının sonunda Kate tüm çabalarına rağmen arkadaşına ulaşamaz, istemediği bir hayatı sürdürmeye dayanamayan Nell "göçer" bu dünyadan (523).

2007 yılında Nobel Ödülü alan Doris Lessing ve Kate Millett arasında gelişen bir sohbette, yazarımız çok hareketli hayatının onayını da alır dostunun ağzından. Şöyle



söyler Doris Lessing:

Hayır, durduramadınız [Vietnam'daki savaşı] Ama daha az yararlı da olsa daha dikkat çekici bir şeyi başlattınız. Toplumsal gücün büyük sarkacını harekete geçirdiniz, bir kıvılcım, milyonlarca Amerikalıya hatta şimdi ülke dışına da yayılan bir hareket başlattınız. Bir gizli güç. Evde veya kişinin kontrolünde, etkisinde, bilgisi dahilinde olan bir bölgede başladı. (426)

Bir sürü sıra dışı fikrin savunucusu olan yazarımız kitabı boyunca tüm edebiyat dünyasına selam göndermekten de geri kalmaz, Dante'den, Joyce'a, Kafka ve Proust, ustaların ustası Beckett ve daha birçok edebiyatçı, filozof yâd edilir metninde.

Kate'in en kötü rüyası: Fanatik, yıldız, şımarık bir primadonna olmak ve herkese baskı yapmak. Sevişmede uzak durduğu: Bay veya bayan rollerini üstlenmek. İsteddiği şey: Sadece kendisi olmak (95), özgürlüğün tüm nimetleri (149), bir kadın tarafından tatmin edilmek, bir erkeği içinde hissetmek (29), tüm kadınlar için bir şey yapmak, paradan uzak durmak (170). Hayatta iki temel prensibi: Zevk ve gerçekliktir (159).

"İnsanca olan her şeyi kabul etmeliyiz" (514) savını öne süren yazarımız, kitabında bir şeyi daha yapıyor: Eşcinselliği, içki ve uyuşturucuyu normalleştiriyor. Düz bir vatandaşa ahlak dışı gelebilecek bu davranışlar kitap süresince günlük hayatın bir parçası halinde okunuyor metinde. Aslında Kate'nin yapmak istediği de bu: "Öteki"ni sıradanlaştırmak.

Kitabın beşinci ve son bölümünde şiddete karşı bir panele konuşmacı olarak katılır, bu toplantı erkeklere ve medyaya kapalı olarak gerçekleştirilir ve yazarın şiddet ile ilgili konuşması kayda alınır. En son kitabını kaydettiği bandı sevgilisi Clair'e sunan yazar, bundan sonra yapacağı işe de karar verir: Hayallerini gerçekleştiremeyen, istediği hayatı kuramadığı için, yaşamdan vazgeçen Nell'in filmini çekecektir.

Egosuz ve birbirine güvenmeden birbirimizden bir şey istemeyi, kimin daha önemli olduğu kavgasında birbirimizi yaralamadan birlikte yaşamayı öğreniyoruz (647).

Bu cümle ile yazarımız iç taramalarla kendi faşizanlığını kontrol etmek için tetikte durmaktan asla vazgeçmeyeceğini, şiddete karşı kendi içinde bile, hatta önce kendi içinde mücadeleye devam edeceğini vurgular.

Eserin başlığı ile ilgili açıklamalar yazarın öyküsünün kurgu ve biçimini anlamamıza yardımcı olacaktır: "Uçmak" yazmak ile eşdeğerdir çok seyahat eden ve kendini "gezgin" olarak tanımlayan yazar için. Tarihte sözlü edebiyatta gezgin ozanlar aktarırdı hikâyeleri, "Musa" denirdi onlara. Uçmak bir kuş kadar özgür olmayı çağırıştırır, bu nedenle mutluluğu ifade eder. Güçlülerin üstüne bir uçak gibi inmekten, nefretin nedenleri üstünden uçup gitmekten bahseder yazar, uçakta yazı yazacak zamanı bulur, hayatı ile ilgili keşifler yapar, iç taramaları gerçekleştirir. Bu uçuşların bir de düşüşleri vardır tabii; düşüşler olumsuzlukları, negatif gerçekleri algıladığı zamanlardır: "Düşüşün en büyük kısmı tüm özgürlük konuşmalarımın hava cıvadan ibaret olduğunu giderek anladığım

zaman gerçekleşti" (227). "Kişinin şeylerin gerçek değeri hakkında geçerli yargılar geliştirme" sürecidir "uçmak" eylemi aynı zamanda (512).

Uçurtmalar uçurur Kate dostlarıyla, en azından kitabındaki tek tarihsel gerçek olarak bu eylem onun içini huzurla doldurur. Kitabın son satırlarını da kaos ve sükuneti bir arada barındıran martıların uçuşları ile bitirir, tıpkı kendisinin fotoğrafını çeker gibi.

Ben- okurun merceğe altına aldığı Kate Millett'in şiddet panelinde yaptığı konuşma tüm okurları bilinçlendirecek düzeydedir:

Hiçbir şey nefret kadar yıpratmaz ve etkisizleştirmez.[...] Bu toplantıyı kendimi açığa çıkarmak için bir fırsat olarak kullanmak istiyorum. Bugün toplumsal olarak ondan (eşcinsellik) da az kabul gören bir şeyi itiraf edeceğim. Bir barışçyım. Sizden tek istediğim bana karşı insanca davranmanız. Beni dinlemeniz. Şiddet karşıtı ve bunu savunan biri olarak konuşmak istiyorum. Bunun bir yaşam biçimi olduğunu söylemek istiyorum. Hayal ettiğim fakat henüz yaşayamadığım bir şey.[...] Şiddet karşıtlığına yürekte bağlı olmamın en büyük nedeni çocukken şiddetten çok çekmemdir. Şiddet orada başlıyor. Şiddet çocuklara yönelen kötü davranışlarla başlıyor. Ve bu çocuklar büyüyünce bildikleri şiddeti başka çocuklara uyguluyorlar. Dövülen çocuk bir gün ona cinayet işletebilecek bir panik ve dehşet yaşar. Sonraları. Bu erkekleri asker haline getirebilir. Aynı zamanda hepimiz gibi psikolojik olarak şiddet uygulayan kadınlar haline getirebilir. Çocuklara uygulanan şiddet sorununun kökeni, savaşı gaddarlığı mümkün kılan ilk öğretilerdir. Hepimizin içinde bir canı olduğuna inanıyorum. Benim içimde bir tane olduğunu biliyorum. İçinizdeki caniyi tanıdığınız zaman onu öldürmek istemiyorsanız, o zaman kendinize bir eğitim yolu seçmek zorundasınız. O caniyi öldürmek değil kontrol etmek gerekir. Başka insanları öldürmenin gerçekte kolay bir şey olduğunu bilmenin sorumluluğunu kabullenmelisiniz. Bir olasılık. Ama yapmak istediğiniz bir şey değil. (601)

Üstteki alıntıda Kate'in şiddet ile ilgili tespitlerini okurken ona hak vermemek mümkün değil. Evet "şiddet çocuklara yönelen kötü davranışlarla başlıyor" (601). Kendisi de çok çekmiş baba dayığından, babasını "zorba" olarak tanımlar yazısında ve onu asla affetmeyeceğini söyler (84). Erkeklerden uzak durmasının nedenlerinden biri de çocukluk yıllarına dayanan bu şiddete maruz kalmanın verdiği baskı hissi olmalı, çünkü var olan erkek dostları mülayim insanlar, özellikle eşi yumuşak başlı, kimseyi incitmeyecek kadar narin ruhlu bir insan. "Ve bu çocuklar büyüyünce bildikleri şiddeti başka çocuklara uyguluyorlar" (60) istisnalar olsa da insan doğasına uygun bir yapılanma. Kendisi için de aynı durum söz konusu. İstemeyerek de olsa kız kardeşi ile kavga etmekten kendini alıkoyamıyor, tenkitleri karşısında ona hakaretler yağıdırıyor, kavga ediyorlar, kapıları tekliyor, işte Kate'in kurtulmak istediği, kontrol altında tutmak için çabaladığı kendisinin bu çirkef, sinirli halleri.

iç taramalarda varlığının bu karanlık yönlerini deşifre eder, kendisine acımadan ve kendisini acındırmadan, kendini haklı çıkarmak gibi bir niyeti de yoktur, sadece bu sorunları kendisi için tespit eder, yazarak okuyucu ile paylaşır.

Kız kardeşi onu yakından ve iyi tanıyan biri olarak Kate'i faşist ve Hitler olmakla suçlar. Kendisiyle ilgili eleştirileri duymaya tahammülü olmayan Kate "onu vidalı bir halka ile boğacak kadar Hitler'im" (519) itirafı ile durumunun saçmalığını fark eder, şiddete karşı olmasına rağmen hissettikleri onu korkutur, onun için "insanların içinde bir canı olduğuna inanıyor" (601) ve kendi içinde bir tane bulunduğunu biliyor, onu kontrol etmeyi öğrenmek için bir eğitim yolu seçmek gerektiğinin bilincinde. Bu nedenle şiddet karşıtı olmayı bir yaşam biçimi olarak algılamak istiyor, kendini hiç kimseye zarar vermeyecek, yaralamayacak, incitmeyecek bir konuma getirmek için çaba sarf ediyor. Ünlü ve paralı olduğu için feminist hareketteki genç ve hırslı kardeşlerin kendisinden nefret ettiklerini ve bu nedenle saldırdıklarını düşünüyor, düşüncelerinde gerçek payı olsa da burada yazarın kendisini ön plana çıkardığının, kendini beğenmişliğinin farkında ben-okur ancak bireyciliğe ve seçkinciliğe karşı olduğunu söyleyen de yazarın kendisi. Söyledikleri ve hissettikleri paralel değil, hırs ve tutkularının farkında. Kendi yaratıcılığının ürünlerini kimseye kaptırmak, eşcinsel ya da feminist harekete mal etmek istemiyor. Bencilliğinin olurunun almak istiyor çevresinden.

Kavgı ettiği zamanlar kendisinden nefret ediyor. Hilekârlık yaptığı duygusu ile tükenmek istemiyor, insanlara baskı uygulamak istemiyor, alaylı konuşmak istemiyor, kendisinden nefret edenlere karşı şiddet duymak istemiyor. Tüm yanlışlarının farkında ve bunları değiştirmek mümkün mü diye soruyor kendine. Şiddete karşı biri olarak kızdığı zaman hissettiği şiddet ve her zaman vurmaya hazır olması onu ürpertir, bu nedenle "çoğumuzun yaptığı gibi yaşamla deneyler yapar, doğruyu bulmak, daha iyisini başarmak; çoğu zaman kendi kendimizi aldattığımızı bilerek-yine de toplumsal varoluş yaratmak ister" (149).

Bu değişimi gerçekleştirmek için Kate iç taramaları kullanır. Bu içe dönüp bakmalar gerçeği, gerçek olanı keşfetmeye, bilinçaltısındaki şeytani düşünceleri "bilinçaltına itilmiş olanlar, sözde bilinçaltı" duyguları yüksek sesle banda kaydetmeye, daha sonra yazıya dökmeye yarar. Yazma sürecinde Kate kimliğini yaratır, benliğini kurtarmaya kendini yeniden oluşturmaya, birlikte yaşayabileceği bir karakter kurmaya çalışır.

Cesur davranır bu kurmacada, "kendi zaman ve mekân seçimini yapma isteğini sezer" (59). Bir kadın anlatısı olduğu düşünülürse, yayınevi de kendisi de sansürlü davranmış, özellikle eşcinsel deneyimlerini kaleme alırken kamera tekniğini kullanmış.

Annem "hayatı kitaplardan öğrendim" der, ama hayatın kitaplardaki gibi olmadığını bilir. Edebiyattaki çelişkidir bu. Claire şöyle söyler Kate'e: "Bunu kitabına koymalısın. Bugün 6 Ağustos günü Provincetown körfezinde bir teknede uçurtma uçurduğumuz tarihsel bir gerçektir. O zaman en azından tek bir doğru şey yazmış olmanın

huzurunu duyabilirsin" (624).

İnkâr etse de, yaşantısını, cinsel hayatını, kişiliğinin bozuk yanlarını, bencilliğini, kibrini serer gözler önüne ve bundan hoşlanır, kendini arındırır, aklar ve reklâmını yapar.

Ultrason aletinin ardından bakar kendisine ve haz etmediği, bilmek istemediği gerçekleri yakalar bu üslup ile bu bakış aslında içindeki "ısrarlı çılgın ses"tir (182). "O benim az bozulmuş kişiliğim" diyerek tarif eder bu sesi (182). Eski hallerini anımsatır bu ses ona, kıskançlık nöbetlerini, tutkularını, şıretliğini, bireyciliğini, şımarıklığını, kurtulmak istediği her şeyi, onun için kulak verir bu sese, kendini özgürleştirebilmek için.

Arkadaşları Nell ve Paul'e yardım etmek isteğinin altında bir çıkar, masum olmayan bir şey var mı diye araştırır, bulduğu şey borçluluk duygusudur. Onları yargılamayıp yardım etmesi için yanlarında bulunduğunu hatırlatır bu ses.

Büyüklük havasının farkındadır. Kitabının ve kibrinin eleştirisini de yapar:

Hepsini anlatmadım. İnsanları,[...] Onları tam olarak yazmadım. Onları benim tanıdığım gibi tanıyamayacaksınız. Tam olarak. Teneke yankıları duyup zayıf eskizler göreceksiniz. Bu edebiyat değil.[...] Benimki henüz başlamamış olanların hevesiydi. Bitirenlerin hepsini aşmak istemiştim. Kitapların kitabı. (400)

Telefon kulübesinin önünde beklerken aklından geçenler:

Haklarım, varlığım, isteklerim yok oluyor. İçimden küfür ediyorum. Ona savaş açıyorum, pusuda bekleyen düşmanıyım. Yüzyılların adaletsizliğinin öcünü almak için hırsıyla ayaklanan öfkeyim. iyilikten uzaklaştım, küfürler fısıldıyorum, tarafgirliğimden hoşnut ona ibne diye hakaret ediyorum. Özenle kötü davranışlar sergiliyorum [...] krizi atlatınca şiddet karşıtlığından vazgeçip onu çeşitli biçimlerde boğmaya karar veriyorum. (616)

"Doğru yolu terk ettim ve telefon kulübesinde cinayet işledim" diyerek onu bekleyen arkadaşlarına itirafta bulunur (617). Genç talebesine duyduğu ilgiyi, bir bebeği seyrederken uyarılışını, güzel bir kadını izlerken duyduğu hazı, erkeksi bakışlarını, cinsel şehvetini, doyumsuzluğunu hep bu aklından geçen sestен dinler okuyucu. Çocukluk yıllarında bir kaçırılma olayı yaşar Kate, tecavüze uğramaktan zor kurtulur, bu olaydan kimseye söz etmez, "onu ele vermek kendini ele vermek olur" (14). İşte kadın mağdurun psikolojisi budur, gerçeği birilerine anlatacak olsa kim bilir nelerle suçlanacak. Adamın iri cinsel aleti yıllar boyu onun kâbusu olur, hep böyle bir deneyimin içini parçalamasından korku duyar bu da bir şiddet uygulamasıdır, çocuk yaşta bir insana uygulanmak istenen cinsel şiddet belki bu nedenle kocasının "erkek çocuğunu andıran körpeliğinden" memnundur (312). Kate bütün bunları biriktirmiş olmalı yaşadığı müddetçe, kendisini döven ve evi terk eden babasını, bir türlü düzelemeyen annesini, parasız kalmalarını" Tüm bunlar onu oluşturan etkenler, tabii tercihlerini belirleyen etkenler aynı zamanda.

"Şiddet çocukken başlıyor"

"Çocuklara uygulanan şiddet sorunun kökeni, savaşı, gaddarlığı mümkün kılan ilk öğretilerdir." (615)

Kate Millett bu saptamaları yaparken kendi tecrübelerinden yola çıkıyor, şiddetin yalnız erkeklerle özgü bir davranış olmadığını, şiddetin kadınlar tarafından psikolojik olarak da uygulandığını vurguluyor. Kendisi de başkalarına baskı uygulamış, âşık olduğu sevgilisine yasaklar koymuş, özgürlüğünü kısıtlamış, kıskançlıktan çıldırmış, bu hallerinin onu tükettiğini fark etmiş, kendini eğitmek için kendince bir yol bulmuş; faşizanlıklarını tespit etmiş ve bunları ortadan kaldırmak için gayret sarf etmiş. Paneldeki konuşmasında okura sesleniyor, okurun şiddetin nelere yol açtığının farkına varmasını istiyor, şiddeti engellemenin eğitim yoluyla mümkün olduğunun altını çiziyor. Kırklı yaşların sefasını süren kadın ben-okuru cezbeden işte yazarın bahsettiği bu "eğitim yolu"

"Eğitim şart" türünden bir klişe değil bu eğitim yolu, okullarda öğretilen bir davranış, ders kitaplarında yazan bir ders değil —olsa iyi olurdu— çekirdek ailede başlayan, insanın kendini tanıması ve geliştirmeye çalışması ile devam eden bir eğitim süreci. Basit görünür, masrafı yoktur ancak kim kusurlarını görmek, kabul etmek ister, en zor olan bu bölümdür, insan kendi ile barışık olmalı, kendinden hoşnut olmalı, kendini eleştirebilmeli ve kendine çeki düzen vermeli ki yazarın da belirttiği gibi "beraber yaşanabilecek bir kişilik oluştursun" (417). Yaşadığımız toplumda evin içindeki yaşam kadınlar tarafından organize edildiğine göre Kate Millett'in konuşmasında parmak bastığı nokta kadınlar için ayrıca dikkate almaya, kavramaya değer.

Toplumda "yabancı" ve "öteki"ne duyulan hoşnutsuzluğu bireyin kendi içinde başlayan bir kontrol mekanizması ile biraz daha az yıkıcı hale getirmek hayatı bir nebze olsun keyifli ve yaşanır kılabılır. Kendimiz ile başladığımız düzenleme kuşkusuz ailemize, yakın çevremize, topluma bir şekilde sirayet edebilir, felaket, savaş ve ölümleri hafifletebilir. İnanılmaz gibi görünse de kendimizi masaya yatırmak insan olarak gerçekleştirebileceğimiz en elzem şey.

Ben-okur tüm metni gözden geçirirken belleğine bir cümle takılır elindeki kitaptan: "Gündüz düşlerini kadere dönüştürürsen gerçeği kontrol eder evreni yönetebilirsin" (560). Evreni yönetmek kimin umurunda, kendi dünyamıza, yaşantımıza hâkim olalım yeter! Gündüz düşleri, yani kurduğumuz hayaller derken içsel yaşamı, kader ile de dünyadaki kendi gerçek varlığımızı kasteder yazar (634).

Ben- okurun çıkarımı şudur: İçsel yaşamı, hayalleri ya da gündüz düşlerini, artık adına ne dersiniz, ne kadar kötülükten arındırırsak, bu dünyadaki gerçek varlığımızı o kadar temiz tutarız. Ne dersiniz sevgili okurlar, Kate Millett'in benimsediği "Şiddet karşıtı olmak yeni bir yaşam biçimi" mottosu başlangıç için iyi bir fikir değil mi? (67).

KAYNAKÇA

Çakmak, E. Efe. "Kant: Filozof Kral-Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant" *Cogito* 41 (2005).

Millett, Kate. *Uçmak*. Çev. Mefkure Bayatlı. İstanbul: Pencere Yayınları, 1996.



### Deniz Bekdemir

Henüz "küresel ısınma" ortaya çıkmamışken ve ilkbahara dek İstanbul'un çok soğuk olduğu zamanlarda bile şaşırtıcı olarak Nisan ayının ortalarında kar yağarken bir akşam vakti dünyaya geldi. O gün bu gündür tatiller dışında İstanbul'u hiç terketmedi. Kaderin garip bir cilvesiyle (tercihlerinden olsa gerek) İstanbul Üniversitesi'ni kazanmasıyla birlikte bu şehirle arasındaki mistik bağ (ya da bağımlılık hali) güçlendi... İlkokul öğretmenin, o sıralarda yazdığı şiir- lere ve kompozisyonlara bakıp Edebiyat öğretmeni olması yolundaki öğüdünü dinleyerek öğretmen oldu ama Biyoloji öğretmeni... Mesleğini kimi zaman mem- nuniyetle kimi zaman ağır bir pişmanlıkla sürdürdüğü yıllar boyunca kitap okumaya olan düşkünlüğü hiç azalmadı. Edebiyat, psikoloji ve feminizme ilişkin kitaplar okumaktan çok keyif aldı. Bu keyfi başkalarıyla paylaşıp çok keyifsiz anlar yaşadığı da oldu... 2004 yılında Amargi'yle tanışmasıyla birlikte şimdiye kadar katıldığı çeşitli atölye çalışmalarından geriye acı tatlı anılarla, iyi tutul- muş defterler kalırken bu sefer ek olarak bir kitap da çıkarıyor olmanın sarhoşluğuna kapılıp Kuantum Fiziği üzerinde yeniden düşünürken, gayri ciddi uğraşlarının sorumluluğunu ömür boyu taşımayı diliyor



## Kadın İmgesi ve Ötekilik

*"Kadından kastettiğim  
temsil edilemeyen,  
söylenmemiş olan,  
adlandırılmaların,  
sınıflandırılmaların ve  
ideolojilerin dışında  
kalmış olandır."*

*Julia Kristeva*

Erkek egemen toplumlarda erkek insanla özdeşdir. Erkek, medeniyeti, iktidarı, yaratıcılığı, temsil eder ve düzeni yaratırken kadın ötekidir. Aristoteles, "kadın, bazı özellikleri eksik olduğu için kadındır ve kadının doğasından gelen bozukluklar olduğunu kabul etmemiz gerekir" der. Doğuştan kusurlu ve eksik olduğuna inanıldığı için kamusal alandan kovulup domestik alana hapsedilen kadının edebiyat ve sanatta da yeri yoktur. Kadının yaratıcılığı, doğurganlıkla sınırlı kabul edilir. "Erkek" kendi ürettiği dille, kendi sözcükleri ve kavramlarıyla gerçeği şekillendirip hayatın her alanında hâkimiyet kurarken, kadını kendi hizmetine sunulmuş bir araç olarak algılar. Kadınların "eksik" yaradılışlı olduğu inancı, "bilimsel" referanslarla da kanıtlanmaya çalışılır. [...] On sekizinci ve on

dokuzuncu yüzyılda, tıpta kadının beyninin küçük, sinir sisteminin ve bedeninin ağır bedensel ve zihinsel uğraşlarla baş edemeyecek kadar zayıf olduğuna, özellikle zihinsel uğraşların kadınlarda kısırlığa yol açan rahim nevrozisi denilen bir hastalığa tutulacağına kesin gözüyle bakılırdı (aktaran Menteşe, 5).

Kendisinin “doğal olarak” güçsüz, zayıf, yeteneksiz ve akılsız olduğuna inandırılan kadın, kendi benliğinden uzaklaşır, özgüvensiz bir çocuğa dönüşüp tüm yaratıcı eylem ve etkinliklerden uzak kalır. Virginia Woolf 1917’de yazdığı *Kendine Ait Bir Oda* isimli kitabında “Erkeklerin güçlerinin ve özgüvenlerinin devam edebilmesi için kadınların “zayıf” olması zorunludur, çünkü ancak o zaman kadın erkeğine yansıtıcı ayna veya büyütec görevini görebilir” der (aktaran Menteşe, 4).

Ataerkil düzen, yaratıcılığını ortaya koyan kadına korkuyla karışık bir nefret besler, çünkü erkeklik egosu için bu durum tehdit edicidir. Erkeklik egosu daima kadınların zayıflığıyla beslenmeye muhtaçtır. Kadından beklenen “doğası gereği” pasif, itaatkâr, fedakâr, sessiz olması, yaratıcılığını, zekâsını gizlemesi, sözünü sakınması, kendi hikâyesini kurmaktan vazgeçmesidir. Eviçi alandan dışarı çıkmayan, erkekler doğuran, erkeklik egosunun bakımını ve beslenmesini sağlayan kadın, toplumda saygınlık kazanır. Çünkü erkek egemen sisteme hizmet etmiş ve “erkekliğin” kadın düşlemine somutlaştırmıştır.

### Yaratıcı Bir Eylem Olarak Yazmak ve Cinsiyet

Batı edebiyat tarihinde uzun süre yazar erkek, yazılan dışı, kalem erkek, kağıt kadın olarak tanımlanmıştır. Kağıdın ve yazılan üstünde çalışılan metnin kadına benzetilmesi kadınlığın erkeklik imgesinin ürünü olduğunu da ifade eder. Bu durumda kadın nasıl yazabilir? Kalem eline aldığı anda kendine ait olmayan bir araçla, kendine ait olmayan bir dilde yaratıcılığa cüret etmiş olacaktır. Dolayısıyla ürkektir. Bu yüzden ilk kadın yazarların çoğu önce erkek isimleri ile tanınmışlardır. Erkek olarak tanınmak güven vericidir zira edebiyat erkeklerin alanıdır. Sadece kadın olduğu için muhatap olacağı saldırılardan, önyargılardan korunmuş olur. Kadının yazar değil, okuduklarından etkilenip uygulamaya çalışan saf bir okur olması beklenir. Kadın yazarlar erkek adları ile yazsalar da yazmasalar da ilk zamanlar belki de bilinçdışı bir dürtüyle erkek kimliğinin toplumdaki onaylayıcılığına sığınır. Erkek olmak güven duyulmasını ve onay almayı da beraberinde getirir.

Yazmaya cesaret eden kadın, yazar ama “özgür kızı” değil bir şekilde mevcut sisteme uyum sağlayan kadınları yazar. Sistemin dışında kalmanın mazur görülebildiği halleri yazar. Kadın yazarların romanlarında kadınlara bir çeşit ümit verilmekte, kamusal alanda varolmanın mümkün olduğu hem kendi yazarlıklarıyla hem de romandaki kahramanlar ile dile gelmektedir. Ancak inceleyeceğimiz her üç romanda da anlatıcının zaman zaman erkek egemen sistemin değerleri üzerinden kadına baktığını ve kadınları bu ölçütlere göre yargıladığını görürüz.

### Genç Kızlara Nasihatın Romanı: *Refet*

Fatma Aliye'nin *Refet* adlı romanında başlıca karakterler Refet ve annesi Binnaz'dır. Anlatıcı, Refet ve Binnaz'ın hayatına dair tüm gerçeğin bilgisine vakıftır. Binnaz ve Refet'e şefkat duymaktadır. Anlatıcı romanın hikâye değil, hayal mahsulü değil, tamamen gerçeğin tasviri olduğunu belirtir (Fatma Aliye 11). Kahramanların gerçek isimlerinin gizlenmesi ve günlük geçimi sağlamak konusunda verilen ayrıntılarla inandırıcı olma çabasıdır.

Neden romanın gerçek olduğu üzerinde sürekli bir vurgu yapılmaktadır. Kadınların hayalperest, mantıkdışı, gerçek dünyadan uzak varlıklar olduğuna inanılır ve kadınların sözleri genellikle ciddiye alınmaz. Bir kadının romanı baştan hayal mahsulü olmakla, gerçeğe uygun olmamakla suçlanacaktır. Bu yüzden anlatıcı bu tarz saldırılara karşı baştan önlemini alır. Ancak romanın gerçeğin nakledilişi olduğu hususundaki sürekli vurgu, ayrıntılı hesaplar ve sezilen gerçekçi bulunmama endişesi, okuyucuya anlatılanların gerçek olmadığı hissini vermektedir. Anlatıcı, yazarın fukaralığı bilmediğinden yazamayacağını o yüzden bu yazının bir gözlem ürünü olduğunu belirtir (11). Yaşanmamış bir şeyin yazılamayacağına dair bir inanç söz konusudur. Anlatıcı, Refet'in hayat hikâyesi ile bilhassa gençlere ibret vermekte, nasihat etmektedir. Fukaralığın, biçareliğin içinden azimle çabıyla umudun yeşerebileceğini göstermektedir.

Binnaz'ın hikâyesi Hayati Efendi tarafından İstanbul'dan carie olarak alınmakla başlar.

Bir defasında buradan kendisine odalık edinmek üzere; bir de carie alıp götürür, taşralı zevceleri bu İstanbul'dan giden cariyeyi, bir türlü çekemedikleri gibi; yetişmiş oğlu ve kızları da ondan dünyaya gelen Refet'i bir türlü sevmeyizler. [...] Binnaz'ı aldıktan 7–8 sene sonra Hayati Efendi vefat etmekle, olanca hiddet ve şiddetleriyle Binnaz ile kızına diş bileyen hanımlarla oğullar, ellerinden geldiği mertebe eza ve cefadan çekinmedikleri gibi, yorulmadılar da. (18)

Çok eşliliğin ve cariyelik sisteminin kadınları ne kadar mağdur ettiği gösterilmektedir. Binnaz'ın bir carie oluşu, İstanbul terbiyesi almış olması diğer eşler tarafından kısıkanılmasına yol açar. Çok eşlilik sistemi kadınları ve çocukları birbirine düşürür. Kadınlar kendi sınıflarından olmayan bir kadını aralarına almazlar, çocukları ise Refet'i kardeşleri gibi görmez. Cariye olan bir eş, diğer eşlerin saygın konumuna erişemez. Ortaklar olarak adlandırılan diğer eşler ise aynı erkeğin eşleri olmakla ortaya çıkan rekabet ve kıskançlığı Binnaz'a yönelterek, bu cariyeye zulmederek, ortak bir düşman yaratmak suretiyle aralarındaki anlaşmazlıkları önlemiş olurlar.

Hayati Efendi'nin ölümüyle, hakaret, aç bırakılma ve dayak gibi türlü işkencelere

maruz kalan Binnaz, almaya hakkı olan mirastan da bihaber olduğundan yardım bulmak umuduyla İstanbul'daki akrabalarının yanına gider (19–20). Binnaz uğradığı haksızlıklara rağmen pes etmez, çocuğunun hayatını kurtarmak için bütün imkânlarıyla mücadele eder. Binnaz, varlıklı biriyle evlenerek çocuğunun ve kendisinin hayatını kurtarmayı seçebilirdi ama böyle bir seçeneği düşünmez bile. Akrabalarından yeterince ilgi göremeyen Binnaz, kızını görüp durumuna acıyan Mürüvvet Hanım'ın evinde misafir olur. Mürüvvet Hanım, misafirperver bir kadındır.

Binnaz gördüğü ikramlara şaşıp kalıyordu. Onları bahçeye çıkardıktan sonra Mürüvvet, kilerindeki tel dolabın kapağını açtı:

Aferin! kocacığım! Bak, beni ne güzel düşünmüş! İşte soğanlı bir kavurma yapmış. Bir de kabak pişirmiş. Oh ne ala!

Bu, beni düşündüğü içindir. Belki geç gelirse; yemekleri hazır bulsun diyedir. Bunları pişireceğim diye; vaktinden evvel uykudan kalkmıştır. Öyle ya vaktiyle de kapiya yetişecek! Baksana! Tam taze misk gibi kokuyor. Mutlak bugün pişirmiştir. Ah! Benim hakikatli kocacığım! (33)

Mürüvvet Hanım ile kocasının ilişkisi çağının çok ilerisindedir. Mürüvvet Hanım, kocasının haberi olmadan evine yatılı misafir çağırarak, kocasının işe gitmeden önce yaptığı yemekleri ikram etmektedir. Mahalleli arasında da yardımlaşma ve dayanışma çok güçlüdür:

Binnaz, bu mahallede gördüğü bu muavenet ve şevkate taacüp ediyordu. Bu mahallenin komşularında yekdiğeri için o kadar hakikat ve gayret mevcut idi ki, içlerinde bir keyifsiz bulunsa: mahalle halkı ona hizmetkâr olur. Bir işleri, diğışleri olsa, yek- diğşerine muavenete koşarlardı. (39)

Binnaz, Mürüvvet Hanım'ın evinde ev işlerini yapmak şartıyla, kira ödmeden kalır ve haftada bir gün ev işlerine giderek geçimini sağlar. Bu arada Refet okula başlar, derslerinde dikkat çekici bir başarı gösterir. Binnaz ve Refet bu mahallede hayatta kalmanın yolunu bulurlar. Refet kendisinin ve annesinin kurtuluşunu muallime olmakta bulur ve annesini ikna eder. Binnaz kendisinin ve kızının kurtuluşunun bir evlilik yoluyla olabileceğini düşünmektedir. Bu konuyu gündeme getirir. Refet ise evlenmesinin mümkün olmadığını "Fakr var! Zaruret var! Sıhhat yok! Güzellik yok!" diyerek açıklar (53).

Keşke ben de güzel olaydım, diye hatıra gelmemek mümkün değil! Lakin servet yoksa; gayrete iki elimle sarılmak istiyorum. Bir zevc yüzünden ev bark bulmak için güzelliğim yoksa alınımın teriyle ev bark idare edebilerek; servet ve güzelliğe nispet vermek istiyorum. (54)

Romanda güzellik çok somut ve belirli bir özellik olarak algılanmaktadır. Refet aynaya baktığında güzel olmadığını bilir annesi de kızının güzel olmadığını adeta

onaylamaktadır. Güzellik göreceli değil somut bir gerçekliktir. Güzel olmayan bir genç kızın evlenmek yerine meslek sahibi olup kamusal alanda var olması onaylanır.

Refet ile Binnaz arasında anne kız ilişkisinin ötesinde samimi bir dostluk vardır. Binnaz, kızı okuduğu için onun söylediklerini önemsemekte, kararlarına saygı duymaktadır. Kızı için bir koca arayışına girmez, hatta kızının hiç evlenmeyecek olmasını kabul eder. Binnaz cehaletini kızı yoluyla gidermekte kızı sayesinde kendini var etmektedir. Binnaz'ın varlığının tek amacı kızını beslemek ve okutmaktır. Kendini çocuğuna adanmış, kendi hayatından vazgeçmiş bir annelik söz konusudur. Binnaz yeniden evlenebilirdi, ancak bu ihtimali bile düşünmeksizin Refet'in hayatı için çalışmaktadır. Binnaz'ın Refet'in babasını sevip sevmediğini ve kendi hayatına ilişkin ayrıntıları bulamayız. Kadınlar arası dayanışma eğitim alanında da devam eder.

İşte mektep sıralarında yiyeceklerini fukara kızlara taksim eyleyen Osmanlı kızları, hanelerinde aldıkları derslerden ve okudukları kitaplardan dahi onları hisse – yab eılıyorlardı [...] Refet arkadaşlarına bu defa sokulmaya başlamıştı. Anladı ki, mektepteki dersleri okumakla; yalnız bir muallime olacaktı. Lakin alime olmak için daha okunacak çok şeyler vardı. (158–59)

Derken Binnaz hastalanır, bakıma muhtaç hale gelir. Maddi sıkıntıları artar. Hayati Efendi'nin akrabalarından birinin İstanbul'dan geldiğini duyarlar. Gidip yardım isterler. Ammizade diye tabir edilen akraba yardım talebini reddedip hakaret eder. Refet'in diplomasını almasına çok yaklaşmışken Binnaz ölür. Refet isyan eder, ancak kendisiyle aynı acıları yaşamış olan arkadaşı Şule sayesinde teselli bulur. Daha sonraları bu ammizade Refet'i bulacak, hesap işlerine bakar, çamaşır yıkayıp, yemek yapar diyerek onun sayesinde kâr edeceğini düşündüğünden evlenmek isteyecektir. Israrlı evlilik teklifi karşısında Refet:

- Lakin yorulmayınız efendi! Bu iş olur işlerden değil çünkü siz benim küvüm -değilsiniz.
- [...]
- Çünkü siz cahilsiniz (213).

diye cevap verir

Refet, azminin karşılığını alır. Diploması onun için sınıf farklarını, fakirliği yenen bir güç olur. İstemediği halde evlenmek zorunda değildir. Vaktiyle kendilerini aşağılayan, akrabasının evlilik teklifini aralarındaki eğitim farkını sebep göstererek reddeder.

Refet'i imkânsızlıkların içinden başarıya götüren güç, kendine duyduğu inanç, çalışkanlık, annesinin desteği ve çevresindeki dayanışmadır. Anlatıcı özel alanı, kadınlar arası dayanışmayı, samimiyeti ve özel alanın nimetlerini gözler önüne sermektedir. Özel alandan gelen destek, kamusal alanda varolmanın yolunu açmıştır. Güzel ve varlıklı olmayan genç kızlara kötü bir evlilik yerine meslek sahibi olma yolu önerilmektedir. Güzel bir kız ise kendi parasını kazanabilecek duruma geldikten sonra evlenmelidir. Aslında

evlilik hiçbir zaman reddedilmez hep bir seçenek olarak vardır.

Romadaki kadın kahramanlardan hiçbir erkekler tarafından baskı görmemektedir. Binnaz ve Refet'e yardım eden hiçbir erkek olmadığı halde hayatlarını kurtarmayı başarırlar. Bir erkeğe sığınmadan da yaşamanın mümkün olduğu gösterilmektedir. Ancak zamanın çok ötesindeki bu özgürlük alanına rağmen kadınlar hiçbir zaman evliliği tamamen reddetmezler. Yazar toplumdaki aile gibi yapıları sarsmaktan çekinir. Güzelliğin, bir kadının evlenmesini dolayısıyla yaşamasını kolaylaştırdığı, güzel olmayanların daha çok çalışması gerektiği yolunda bir ön kabul vardır. Refet hayatını kurtarmışsa da Binnaz'ın görevini tamamladıktan sonra ölmesi, erkeklerin desteğini almadan hayatta kalmanın ne kadar zor olduğunu da gösterir. Dayanışma, çalışkanlık ve eğitim hayatta başarılı olmanın yolunu açar.

### ***Kadınlar Ülkesi'nin Erkek Anlatıcısı***

Charlot P.Gilman, *Kadınlar Ülkesi* adlı feminist ütopyasında sadece kadınların var olduğu bir medeniyet kuran kadınlar toplumunu göstererek, erkeklerin olmadığı bir hayatın mümkün olduğunu göstermektedir.

"Birbirimizi yıllardır tanıyorduk. Aramızdaki farklılıklara rağmen pek çok ortak yönümüz vardı. Bilim hepimizin ilgisini çekiyordu" (34). Bilime ilgi duyan, bilimsellikten yana olan üç erkek arkadaşın bu ülkeyi keşfetmesi ile içlerinde sosyolog olan Vandyck Jennings "romanın anlatıcısı" olarak konuşmaya başlar. Üçünün de somut bilimlere ilgi duyması bu ülkeyi bilimsel anlamda değerlendirmelerini ve kendi ülkeleriyle kıyaslamalarını sağlayacaktır. Bir sosyologun "anlatıcı" olması, kadınlar ülkesinde yaşayan kadınlar toplumunun sosyolojik açıdan incelenmesini mümkün kılar. Yazar, kurulan düzenin ne kadar mantıklı ve işlevsel olduğunu bilim adamlarının ağızından söyletmek istemektedir: "Tam anlamıyla amazon tabiatlı, keşfedilmemiş bir ülke bulmanın bu bekâr delikanlılara cazip gelen bir yanı vardı" (39). Kadına özgü gizem, keşfedilmemişlik Kadınlar Ülkesi için de geçerlidir. Daha önce hiçbir erkeğin keşfetmediği bu ülke adeta fethedilmeyi bekleyen bakire gibi bir arzu nesnesi olarak algılanmaktadır: "Pırıltılı cazibe, kadınistan" (41).

İlk önce hava yoluyla ülkenin coğrafyası incelenir. Arazi temiz ve bakımlıdır tıpkı kadınların evi gibi. Kuşların hepsi evcildir. Bu ülke temiz, düzenli, işlevsiz olan hiçbir şeyi içinde barındırmayan bir kadın evine dönüşmüştür. Ülkenin kendisi domestik alan olarak karşımıza çıkar. Evler pembe renklidir, kadınlar düşlerindeki pembe evlere, mutlu yuvalara sahip olmuşlardır.

"Genç değillerdi, yaşlı değillerdi, genç kız anlamında güzel değillerdi" (58). Bu ülkede kadınlar kadınsı görünmez dolayısıyla erkeklerce tanımlanamaz, sınıflandırılmaz. Bu durum erkekleri dehşete düşürür.

Daha önce hiçbir yerde tam olarak bu niteliklere sahip kadınlar görmemiştim.

Balıkçı karıları veya pazarcı kadınlar böylesi bir dayanıklılık gösterebilirlerdi fakat onlar kaba, hantal olurlardı. Oysa bunlar atletik yapıydılar. Fazla kilolu değil ama güçlüydüler. Üniversite profesörleri, öğretmenler, yazarlar-pek çok kadın benzer derece zekâya sahip olabilir fakat yüzlerinde gergin, sinirli bir bakış vardır, oysa bu kadınlar zekâlarının tüm belirginliğine karşın inekler kadar huzurluydular. (62)

Kadınlar Ülkesi'nin kadınları tek tip bir varoluş içindedir. Atletik yapılı, dayanıklı, güçlü, zeki ve huzurlu... Anlaşılan burada zayıflığa, hastalığa, psikolojik sorunlara yer yoktur.

"Hepimiz annemiz hiç baba yok" (94). Annelik, sağlıklı olanların yaşayabileceği ülküleştirilmiş bir edimdir. Ancak çocukların bakımı uzmanlarca sağlanır. Çocuğun kime ait olduğunun önemi yoktur. Bütün kadınlar bunu kutsal bir görev addeder.

"Zira çocuklar bu ülkenin var olma nedeniydiler" (102). Kendini çocuklarına adanmış bir annenin benliği adeta tüm ülkenin benliği haline gelmiştir.

Ancak birbiri ardı sıra yaşanan bu felaketler bu çılgına dönmüş bakirelere fazla gelmişti. Sayıları çok olsa da içlerinden sadece birkaçı başa geçecek adaylardandı. Bu yüzden genç kadınlar baş egeceklerine, tam bir umutsuzlukla isyan ederek zalim fatihlerini vahşice öldürdüler. (107)

Ülke "erkekliğe" özgü bir şiddetle kurulmuştur. Sonrasında tüm ülke bir ev haline gelirken, evcil hayvanların yok edilmesi, ölümlerin yakılması, özenli bir nüfus planlamasının yapılması, cinselliğin olmayışı, soyadı kavramının yok olması, düzenli jimnastik gibi uygulamalarla bireyselliğin, rastlantıların, sanatın olmadığı, hayatın her alanına müdahale edilen askeri bir disiplin sağlanmıştı.

Kadınlara ümit vermek, başka bir dünyanın mümkün olduğunu göstermek amacıyla kadın olarak yazmaya başlayan yazar, anlatıcı olarak erkeğe dönüşür ve bir erkeğin ağzından erkeklerin kendi yanılgılarını göstermek ister. Kadınlar Ülkesi'nde yaşamın kendi ülkelerine göre üstünlüğünü, tamamen akla mantığa dayanan, bilimsel bir düzenin olduğunu kadınların mükemmel bir medeniyet kurduklarını anlatıcı hayranlıkla anlatır. Ancak bu kadınlar toplumu bahsedildiği kadar hayranlık uyandırıcı, mükemmel bir toplum mudur?

Bir nevi domestik alan olan bu dış dünya ile bağlantısı kopmuş ülkede tıpkı ataerkil düzen içinde olduğu gibi hayatının her alanına, bedenine müdahale edilen kadınları anlatır. Bu ülkede erkekler, evlilik, aşk, cinsellik, aile kavramı olmadığı halde kadınlar özgür değildir. Mükemmel nesilleri üretme ülküsü içindeki atletik askerlere dönüşürler. Yazar için yarattığı bu düzen hem reddettiği erkek egemen sistemden, annelikten bir nevi özürdür hem de erkekler olmasa da erkekliğin yeniden üretilebileceğini

standart bir hayata hapsedilmiş kadınların var edilebileceğini göstermektedir.

### Sahibinin Sesinden Dinlediğimiz Günlük

Peride Celal'in *Evli Bir Kadının Günlüğünden* adlı romanında anlatıcı Selma'nın kendisidir. Selma'nın günlüğünden hayatının akışına tanıklık ederiz. Anlatı, niçin günlük şeklindedir? Günlük, yaşantıların kaydını içerir, bir nevi belgedir. Tıpkı Fatma Aliye'nin *Refet* romanındaki gibi gerçeğin tasviri karşımızdadır. Böylece okuyucu bir kadının hayal dünyasıyla değil, somut gerçeklikle muhatap olup okuduklarını ciddiye alır.

Günlük, balayı sonrasında Selma'nın annesiyle yaptığı telefon konuşmasıyla başlar. "Evlilik bile beni annemin elinden kolay kolay, kurtaramayacak anlaşıyor!" (Celal 9). Günlük, neden evlilik ile başlıyor? Evlilik Selma'nın miladı mı? Erkek egemen kültürde kadınların hayatındaki başlıca dönüm noktası evlilik ve anneliktir. Evlenen kadın olgunlaşmış kabul edilir, evlenmemiş kadın ise eksik kalmış adeta tamamlanmamıştır Selma için de hayatını sorgulayacak olgunluğa erişmek ve yaşadıklarını kaydetmek evlilik sonrasında başlar. Evlilikleri adeta bir oyundur, Selma ve Mehmet kendi ailelerini kandırıp rol yaparak onların imkânlarını kullanıp kendi ideallerini gerçekleştirmeyi planlarlar. İdealleri solun fikirlerini yayan, halkı uyandıran bir dergi çıkarmaktır. Bu derginin içeriğinden pek bahsedilmez, Selma'nın dergideki rolü de pek belli değildir. Zamanla Mehmet'in kendi içinde çelişen davranışları ortaya çıkar, Mehmet hayatının lükslerinden vazgeçmeye pek istekli değildir, dergi konusunda somut eylemlerde bulunmaz, solculuğu salon solculuğundan ibarettir. Selma, Mehmet'i tanıdıkça, tıp fakültesinden arkadaşı olan Ali'yi düşünür adeta onun sesini kulaklarında duyar. Ali'nin solculuğu, Mehmet'e göre daha gerçektir. Selma kendisini Mehmet ya da Ali tarafından değerlendirir hep... Aynada onu seyreden yüz Mehmet ya da Ali'dir. "Ne budalayım! Mehmet belki çok parlak bulurdu söylesem çıkaracağı dergi için tasarladığım şeyleri Ali duysa gülerdi biliyorum" (31).

Selma ve Mehmet'in davetlere katılmamaya, evlerinde istedikleri gibi bir düzen kurmaya hatta istedikleri gibi giyinmeye bile hakları yoktur. Alay ettikleri sosyete oyununun bir parçası olurlar. Selma'nın babası kızının gerçek anlamda mutlu olamayacağını farkındadır: "Bir yatak mutluluğu olmasın da" (41). Babası tıpkı Ali gibi vicdanının sesidir. Gerçekliğin farkında olan ve vicdanın sesi olarak duyulanlar hep erkeklerin sesidir. Selma'nın babası sosyetik yaşamdan, gösteriden hazzeden birisi değildir ancak o da akıntıya kapılmış, karısının taleplerine ve içinde yaşadığı düzene teslim olmuş, iç dünyasını kapatmış, adeta ruhunu kaybetmiştir. Kızının hayatının kendi hayatına benzemesini kaygıyla izlemektedir.

Kocam da kıvançlıydı. İncilerim, güzel giysilerim, saçlarım, boyalı yüzüm, takma kirpiklerim ile ona bile biraz yabancıydım sanıyorum. Durup, durup elimi



## Kadın İmgesi ve Ötekilik

tutuyor, omzuma sarılıyor, kulağıma eğilip sevdalı konuşuyordu. O gece beni değil, özentî kılığım, davranışlarım içinde daha çok bir yabancıyı sevip sevmediğini düşündüm! İkimizde maymunca taklitçiliğimizle yalancı gülüşler, konuşmalarla, oradan oraya dolanarak kendimizi göstermekle kişiliğimizden kopuyorduk. Kendi kendimize birbirimize karşı yabancılaşıyorduk! (83)

Romanda muhtemel kadın okuyucunun olayları çözümlemeyeceği endişesi vardır. Farklı örneklerle sık sık yineleyerek sosyete yaşamının ikiye bölünmüşlüğü okuyucunun adeta gözüne sokulur... Selma iğrendiği hayatın kurallarına bir süre için katlanmayı düşünürken, o hayatın bir parçası olur. Tıpkı annesini devamlı eleştiren kız çocuklarının büyüüp annelerine benzemesi gibi...

Selma hiç varolmamıştır, olmayacaktır da... Önce anne ve babası tarafından yönlendirilen hayatı erkeklere devredilir. Ali yerine Mehmet'i tercih eder. Sosyalizmi imaj olarak benimseyen, zenginliğin, bolluğun, rahatına gömülmüş, gerçekte benimsemediği, içselleştirmede değeri sohbet malzemesi yapan Mehmet tarafından bir oyunun içine sürüklenir. Gerçekte bir oyundan çıkıp başka bir oyuna girmektedir. Selma'nın kendi sesi, özgünlüğü yoktur. Evinde istediği düzeni kurmaya, istemediği bir davete gitmemeye, ressam olmaya, istediği bir erkekle beraber olmaya hakkı yoktur. Annesinin kurguladığı yaşamı, onun için seçilenleri seçmektedir. Selma, hiçbir varoluş mücadelesine girmez. Kocasından kolayca kandırılır, aşkla avutulur, hiçbir konuda basiretli davranamaz. Ne Mehmet'in ne de Ali'nin karşısında kendini savunamaz. Selma'nın kendi yolu yoktur, kendi idealleri yoktur, ancak bir erkeğin ideallerini destekleyebilir. Mehmet'i seçti sonu böyle oldu. Ali'yi seçse, doğru erkeğin peşinden gitseydi doğru yolu bulmuş olacaktı...

Anlatıcı, kadınları aşkla cinsel hazla kandırılan, çabuk avutulan, fark etmeden istemediği bir hayatın bir parçası olabilen, biri olarak tanımlar. Romanda ideal kadın yoktur ama Ali'yle somutlaşmış ideal erkek vardır. Doğru erkeğin peşinden gitmemenin aşka kanmanın bedelini genç kızlara öğüt vericesine gösterir. Yazar, kadınlar için belki kadınlara doğruyu göstermek için yazarken, kadınları erkek egemen sistemin gördüğü gibi görür ve hiç var olmayan sadece erkeklerle özdeşleşen kadınları yaratır. Kadınlar, bireysel bir kimliğe sahip olamadığından ancak bir erkekle özdeşleşerek kendini var edebilir. Böylece ataerkil düzen sarsılmaz. Kadınlar yine var olmaz sadece el değiştirir.

### Yazmak Özgürleştirir

Bir kadın için yazmak, yazın dünyasında kendine bir yer açmak, kendi sesini unutturmaya çalışan bu düzene karşı bir meydan okumadır. Sadece kadın olduğu için üstlenmek zorunda olduğu bir sürü "toplumsal" yükümlülüğün altında ezilirken, dışlandığı, hor görüldüğü bir dünyada, yazarak "ben de varım" der. Yazıda kültürel

şekillenmelerin ve toplumsal cinsiyetin yazar tarafından ne ölçüde içselleştirildiği de ortaya çıkar. Bu ifşaat, sorgulamanın ve dönüştürmenin ilk basamağıdır.

Bu satırları yazarken benim de hissettiğim gibi kaygının, iç sıkıntısı ve çalkantıların eşlik ettiği yazma sürecinin bitiminde bizi bekleyen kendi adımızla var olmanın sonsuz hazzıdır... Kendi hikâyesini yazabilen, kendi dilini kuran, romanın ve hayatın içinde “erkekliği” sorgulayıp dönüştürebilen kadınlara...

KAYNAKÇA

- Celal, Peride. *Evli Bir Kadının Günlüğünden*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
- Fatma Aliye. *Refet*. Yay. Haz. Nurullah Çetin. İstanbul: L&M Yayınları, 2007.
- Gilbert & Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Gilman, Charlotte P. *Kadınlar Ülkesi*. Çev. Seher Özbay. İstanbul: Otonom Yayınları, 2007.
- Menteşe, Oya Batum. "Toplumsal Kimlik ve Kadın Yazarlığı" *Varlık* 1134. (İstanbul. 2002).
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

### Gülhan Davarcı

1984 yılında Kayseri'de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini yine aynı şehirde tamamlamıştır. Kayseri'de yaşadığı sürece tek derdi bir gün o şehirden, "taşra sıkıntısından" kaçmak olmuştur. 2003 yılında başladığı üniversite eğitimini Selçuk Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı'nda tamamlamış ve "taşra sıkıntısı" orada da peşini bırakmamıştır. 2007 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları anabilim dalında master yapmaktadır. Kadın Çalışmalarından dolayı kendisine feminist denmektedir. Kendisi de buna katılır. Ama sonra oturup kimlikler üzerine bir sorgulama sürecine girer. Edebiyatsız bir hayat düşünememekte ve otobiyografi teorisi üzerine bir tez yazmaya çalışmaktadır. Lisanstaki okul günlerini iç çekerek anmakta ve bir gün bir devlet üniversitesinde akademisyen olup insanlara edebiyat üzerine dersler verip bu özlemi gidermeye çalışmayı ummaktadır.

## Aynada Biri Var: Otobiyografinin Kadınları

Gerçekten çok acı çekti, cadı;  
Öte yanını görebilmek için aynanın  
Ama unutmuştu  
Arada birinin bulunduğunu.  
Micheline, "reflexion"<sup>1</sup>

İtirafname yazanlar ise, daha çok, bir şey itiraf  
etmemek, bildiklerini söylememek için yapıyorlar  
bu işi. Sırlarını ortaya dökeceklerini ileri  
sürdükleri an, gözümüzü dört açmamız gerekir,  
cesetleri allayıp pullamaya başlarlar çünkü.<sup>2</sup>

## Pencereden Çekilip Aynaya Bakma

"Eğer evime gelirsen ey sevgili/ bir lamba getir bana/ve küçük bir pencere/ki  
oradan/ mutlu sokağın kalabalığını seyredebeyim" der İranlı şair Furuğ "Hediye" adlı şiirinde

1 Aktaran Sheila Rowbotham. *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel. 1998. 15.

2 Albert Camus'den *Ruha Dokunan Düşünceler*. Haz. Ömer Sevinçgül. İstanbul: Carpe Diem Kitap, 2006. 85

(Furuğ 68). Sokak kalabalıktır ve karnaval yeri gibi renklidir eve göre. Kadınsa dâhil değildir, olamamıştır sokağa. Özel alanın onun yeri olduğunu bildirmek için kurulmuştur bütün kültür. Ama bir pencere vardır, çok şükür, gözlemlemek için. Kadın gözleyen, okuyan, dinleyen, pasif durumda olandır. Erkek yazmış, o okumuş; erkek gezmiş, o dinlemiş; erkek sokağı doldurmuş, o ise izlemiştir. Ama gözlemlemek kadını tanı yapmamıştır. Onu yüceltmediği gibi tersine kendine yabancılaştırmıştır. Dış dünyayı gözlemlediği gibi, izin verildiği ölçüde ve bir pencere büyüklüğünde, ataeril sistem ona kendisini de gözlemlemesi gerektiğini öğretmiştir.

Son yüzyılda hiç kuşkusuz kadınlar gözlerini içlerine daha çok çevirmişler ve bunu yapmak için pencereyi bırakıp aynanın karşısına geçmişlerdir. Bu ayna, yazın alanında otobiyografinin ta kendisidir. Peki, ayna ne kadar şeffaftır? Ya da kadın aynada kendisini olduğu gibi mi görmektedir? Ya aynayla arasında biri varsa ve bu biri ataeril sistemin ta kendisiyse?

Bugün her kim otobiyografi teorisi ya da bir otobiyografik metin üzerine bir şey yazsa/yazacak olsa, otobiyografi türünü tanımlama çabasından ya da türü tanımlama üzerine bitmek bilmeyen tartışmalarla ilgili bir özet geçmekten kendini alıkoyamaz. Yaşam ve edebiyat, kurgu ve gerçeklik arasında sınırlarda gezen bir tür olarak otobiyografide anlatılanların doğru olup olmadığı, gerçek mi kurgu mu olduğu bu çalışmanın kapsamında değildir. Ancak yazımızın amacını açıklaması açısından bir iki noktaya değineceğim.

Felicity A. Nussbaum, kapitalist toplumlarda üretilmiş öznenin, sahip olduğu söylemin özgür yaratıcısı olduğuna inandığını; ama ideolojinin, öznenin üretim koşullarını belirsizleştirdiği için, öznenin konumunu yaratan gerçek koşulları kavrayamadığını söyler (160–1)<sup>3</sup>. Şeyda Başlı ise, “Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım” adlı yazısında, Nussbaum’ın saptamasını referans alarak genişletir ve bunu otobiyografi merkezli açıklar:

Ataeril ideolojinin neden olduğu yanlış bilincin, kendi konumlarını yapılandıran ekonomik, politik ve kültürel koşulların farkına varmalarını engelleyerek, kadınları kendi deneyimlerine yabancılaştırdığı söylenebilir. Bu yabancılaşma sonucunda otobiyografi alanında iki temel etki görülür. Bunlardan birincisi, erkek bakış açısı ile özdeşleşme sonucunda, ataeril sistemde, kişisel yetenek ve çabalamanın sonucunda ulaşılan “kahraman kadın” imgesinin otobiyografinin merkezine alınmasıdır[...] Bu içselleştirmenin bir başka sonucu ise, özcü bir yaklaşımla tanımlanan kadın cinsine atfedilen yüceltici özellikler ile bunların çevresinde yaratılan kadın kültürü gibi kavramların öne çıkarılmasıdır.

Başlı’nın sözünü ettiği yabancılaşmanın izlerini Halide Edip’in *Mor Salkımlı Ev* ve

3 Çevirmenleri belirtilmeyen İngilizce kaynakların çevirileri bana aittir

Kate Millett'in *Uçmak* otobiyografilerinde sürelim.

### Kahramanın Sahici Kimliği Söylenmeyende Gizlidir: *Mor Salkımlı Ev*

*Mor Salkımlı Ev*, Halide Edip Adivar'ın anılarının ilk cildidir. Anılarının ikinci cildi *Türk'ün Ateşle İmtihani*, Kurtuluş Savaşı esnasında cephede yaşadıklarından oluşur. Bu yazıda referans alacağımız kitabı çocukluk, gençlik ve olgunluk yıllarının başının anlatıldığı, düz bir zaman çizgisinin takip edildiği *Mor Salkımlı Ev* adlı otobiyografisidir.

Kitap, ismini, yazarın büyüdüğü, ilk anılarını oluşturan "Mor Salkımlı Ev"den alır. İki bölümden oluşan kitapta, birinci bölümün çoğu bu Osmanlı konağında yaşadıklarından oluşur. Hülya Adak, otobiyografi yazarının Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarıyla dolu çocukluk dönemi deneyimlerinin altını özenle çizmesini oldukça politik bulur. Çünkü "imparatorluktan ulusa geçişi anlatan bu otobiyografiler, ulusal tarihçilikte yer alan "kopuş" mitine karşı imparatorluktan ulusa bir devamlılığı vurgularlar" (29). Mor Salkımlı Ev'de yaşanan çok kültürlülüğün yazar tarafından sürekli vurgulanması, Adak'ın ifade ettiği politik stratejinin bir ürünüdür. Aynı zamanda, yazarın çocukluğunu anlatmaya bu kadar dikkat etmesinin diğer nedeni, Halide'nin "biricikliğinin" kökenlerini çocukluğunda bulması; özgün kişiliğinin, üst sınıf Osmanlı konağındaki karmaşık ilişkilerin sağladığı kültürel zenginlik içinde beslenmesidir (Durakbaşı 172).

Büyükbaba selamlıktan gelirken daima kapıyı vurur ve hareme dâhil olduktan sonra kullandığı lisan, selamlıktan bambaşkadır. Bu tarafta herkese hürmet edilir, halayıklara dahi <Kalfa Hanım> diye hitap edilir. Fakat kapının eşiği atlanınca herkese <sen> diye hitap edilir, hele savrulan küfürler, küçük kızı teshir eden zengin, serbest ve korkunç terimlerle doludur. Halide bu küfürleri, haremdeki nazik terimlere tercih eder... Bugünlerde, Halide'nin dünyasında –Büyükbaba hariç– kendisinin içten yakınlık duyduğu kimse yoktur. (Adivar 27–28).

Halide Edip, sanki baştan itibaren kadınlardan uzak durduğunu belirtiyor gibidir. Kadınlar dünyasında büyüyen bir kız çocuğu olarak o farklıdır, biricik olma durumundadır yaşadığı çevrede. Mor Salkımlı Ev'de ve İstanbul'da sürekli taşındığı diğer evlerde bir masal anlatıcısı, hikâye toplayıcısı rolündeki yazar, Osmanlı hayatının çeşitliliğini ve kendinin biricikliğini ergin gözüyle seçerek bize anlatadursun, genç kızlık dönemi gelip çatmıştır. İçe dönük, samimi, özele dair o dil, ergenliğe, kamusal alana geçişle daha sakınlı bir hal almış; anılarını anlatırken daha seçici, özel hayata dair konularda ser verip sır vermez bir hale gelmiştir. İlk eşi Salih Zeki Bey'in evlenme teklifini ve kabul edilmesini şöyle anlatır:

Vakans sona erip de Kole'ye döndükten sonra, Salih Zeki Hoca her hafta daima ilmi mevzulara dayanan, bazen da bir üniversite dersini hatırlatan uzun

mektuplar yazardı. Senenin sonlarına doğru, benimle evlenmek için bir teklif yaptığı zaman, düşünmeden kabul ettim (133).

Adivar, bu esnada ne hissetmiştir, bu bir aşk evliliği midir, böyle bir teklif beklenmekte midir? Bu soruların cevabı, okuyucunun hayalgücüne bırakılmıştır tamamen. Aynı ağız sıklılık bu evlilikten doğan çocuklardan bahsedilirken de görülür:

İki sene müddetle tek derdim ana olamamaktı... Garip olarak bazı kadınlar için ana olamamak, bazıları için de ana olmak saadetini geçen bir şey yoktur... Mamafih 1903'te ana olacağımı hissettiğim zaman bütün bunlardan uzaklaştım ve yavaş yavaş sıhate kavuştum. Oğlum Ayetullah o sene meydana geldi, on altı ay sonra da ikinci oğlum Zeki Hikmetullah'a kavuştum... Bu devre ait tecrübe ve hislerimin üzerinde duracak değilim. Bunlar, ben yaşta ve başta her ananın geçirdiği tatlı ve acı tecrübelerdir. (135-37)

Adivar, anne olma sürecini her kadının benzer yaşadığına gerçekten inanmakta mıdır? Hayatını yazmaya karar vermiş bir kişi, hiç kuşkusuz, hayatının "farklı" olduğunu düşünerek kalemi eline almaktadır. Yazar sanki bu kadar "özel" bir süreci anlatamayacağını bize alttan alta söylemekte, yine bütün görevi hayal gücümüze bırakmaktadır. Toplumda itibar sahibi bir insan olarak, mahremini okuyucuya açmanın bu itibarı yaralayacağını düşünmektedir belki de. Bir anne/eş ve yazar olarak hiçbir gerilim, ikilem çatışma yaşamış mıdır, bilemiyoruz. Bilakis her iki konuda da başarılı olduğunu söylemektedir:

Ev kadını rolünü çok ciddiyetle ele almıştım. Aynı zamanda fikri çalışmalarım ve yazılarım da devam ediyordu. Salih Zeki Bey'in Kamus-u Riyaziyet eserinin içindeki büyük riyaziyeci ve filozofların hayatını muhtelif eserlerden toplayan ve hazırlayan bir asistan ve yahut katip vazifesini görüyordum (135).

Anlattıklarına bakılırsa, kendisini bu evlilikte asistan, eş, anne olarak sunarken hiçbir sıkıntı yaşamamaktadır; aynı zamanda kendi çalışmalarına da devam etmektedir. Her şeyi başarabilen bir süper kadındır. Eğitim almasında ısrarlı bir babanın proje çocuğu olarak Halide, şimdi aynı oranda yazı yazmasını destekleyen başka bir adamla, kocasıyla birlikte. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl, *Tanin* gazetesine yazdığı sıralarda bir gün bir mektup alır:

Bahis mevzu olan bu mektup küçük bir zarf içinde beyaz ve küçük bir karttan ibaretti. Yanında boş bir kağıt parçası vardı. Bir tarafında: "Tanin'e bir daha yazı yazmayacaksın" arkasında, "Bu emre itaat etmezsen cezan müthiş olacak! Ölüm" yazılı idi. [...] Ben hem Tanin'e, hem de bazı başka gazetelere yazı yazmakta devam ettim. Salih Zeki de bu hareketimi -ona da gönderilen, beni yazı yazmaktan menetmesi için yapılan tehditlere rağmen- bütün kuvveti ile teşçi etti. (153)



Salih Zeki Bey, Halide'nin oluşmasında önemli rol oynayan kişi olmasına, aydın ve modernist kimliğine rağmen; ikinci kez evlenmekte hiçbir sorun görmez (Aksoy 87). Salih Zeki Bey'in ikinci evliliği yapma isteği *Mor Salkımlı Ev*'de yazar tarafından çok önemsiz bir şey, gündelik hayatın olağan bir durumuymuş gibi aktarılır:

1910'da benim aile hayatımda büyük bir değişme olmuştu. Salih Zeki Bey ikinci defa evlenmeye karar vermişti. Taaddüdü zevcat aleyhine hiçbir zaman değişmeyen ve taassup derecesini bulan bir kanaatim vardı. O zaman Yanya'da bulunan babamı çocuklarımla beraber ziyarete gittim. Salih Zeki Bey'e karar vermeden evvel düşünebilmesi için zaman vermek istedim. Döndüğüm zaman, bu meselenin kapanmasının mümkün olmadığını görerek ayrıldım. Yani dokuz senelik hayat arkadaşlığımız sona erdi. (177)

Şüphesiz, bir kadın olarak Adıvar bütün bu süreçleri –genç kız olma, evlenme, anne olma, boşanma, yazmaya devam etme– yaşarken sıkıntılar çekmiştir. Ancak altını çizerek aktardığı çocukluk deneyimlerinden özyaşamöyküsünün sonuna kadar ulaştığı yetişkinlik dönemine değin metinde kendisini sürekli olumlu bir özne olarak kurar. Farklı, yaratıcı, entelektüel, kendine güvenen, biricik, bütünlüklü özgür bir ben. Yazar, hayatının her evresinde olaylar üzerinde karar verici, kontrol edici konumdadır sanki. Erkek egemen bir toplumda yazar olma, anne olma, kadın olma durumunu yaşarken çektiği sıkıntıları hiçbir şekilde okura yansıtmaz. “Gerçi ben İngiltere’yi bilmiyordum ama, benim İngiliz gazetelerinde çıkmış olan makalelerim beni o muhitte epeyce, ismen, tanıtmıştı” (167) derken hiçbir mütevazılık göstermemekle birlikte; *Seviyye Talip* romanını çocuğunun hasta yatağının başucunda uykusuz gecelerde yazdığını söylerken (172), okura güçlülere karşın entelektüel kimliğini oluşturmada ne kadar arzulu olduğunu ve başarılarının kolay elde edilmemiş olduğunu söyler gibidir. Yılmaz bir kadın kahraman imgesi sunmaktadır okura. Öznenin, eşsiz karakterinin ve öznellik durumlarının özgür yaratıcısı olduğuna inancı tamamen ataerkil düzenden kaynaklanmaktadır. İdeolojinin taşıyıcısı olarak özne, yazarken erkek bakış açısı ile özdeşleştiği için, kişisel mücadele sonucunda elde ettiği başarılarla kendini “kahraman kadın” olarak algılamakta ve bütün otobiyografisini bunun üzerine kurmaktadır. John Berger’in şu sözlerine kulak verelim:

Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşmak zorundadır[“Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendini gözlemlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona”]“Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar. Kadın olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemlemek zorundadır. [...] Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. [...] Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek,

gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur. (46-47)

Kadının, metinde kendisini kahraman olarak kurması, Berger'in dediği gibi, izleyenin erkek olmasından kaynaklanıyor olabilir. Bu konuyla ilgili dikkat etmemiz gereken diğer bir nokta ise, erkek zihniyetinin modernleşen kadında en ufak bir zaaf görmeye tahammül edemeyen yapısıdır. Zaaf gösteren kadınlar, ya düşkün, ya akılsız, ya da akıntıya kapılan kadınlardır. Halide Edip Adivar gibi eş-ana-yazar-millî kadın meselesini işleyen birçok politik kadın, bu yüzden zaaflarını, acılarını, çelişkilerini gizlemişlerdir. Çünkü topluma sunulacak güçlü bir millî kadın imgesi gerekmektedir. Aynalarda gördükleri imge, içimizdeki düşmanların, içimizdeki erkek bakışlarının gösterdiği bir imgedir. Bu durumda kadının “yazması”nın, “kendini yazması”nın ne kadar narsisçe olduğunu sorgulamak gerekebilir. Gözleyenle gözlenenin bir olmadığı, kadının aynaya erkek gözüyle bakıp yanlış bir kadın imgesi gördüğü durumda, yazarken erkeklerin istediği ölçüde samimi olduğunda, kadının kendini yazması da tek başına kadınlara yakıştırılan narsizmle açıklanamaz.

Adivar'ın kendini kahraman kadın olarak görmesinde önemli bir etmenin varlığından söz etmek mümkündür. Halide Edip, anılarının iki cildini de (*Mor Salkımlı Ev ve Türk'ün Ateşle İmtihanı*) İngiltere'deki sürgün yıllarında yazmıştır. Ayşe Durakbaşı, Adivar'ın anılarını yazmasında sürgünlüğün önemli bir etmen olduğunu belirtir. Sürgünde olmasına rağmen, sürgünden hiç bahsetmemesi anlamlıdır. “Sürgün, yalnızca zamandışı bir gerçeklik, yaşamında bir darbe olarak, yaşamdışı bir olgu olarak vardır,” der. “Yazarın kurduğu kimlik, bir bakıma ‘kaybedilmiş ülkesiyle’ özdeşleşen, idealize edilmiş bir benliktir” Durakbaşı'ya göre (169–175). Halide Edip'te sürgünlük sadece mekânsal değil zihinseldir de aynı zamanda. Mor Salkımlı Ev'de entelektüel bir sürgünlük yaşamaktadır yazar. Amerikan Kız Kolej'ine başlar başlamaz, halkıyla, ülkesiyle de bir sürgünlük ilişkisi yaşamaya başlamıştır:

Bu devirde ancak bir sene Kolej'de kaldım. İrade ile mektepten çıkarıldım. Bu yıl içinde bir taraftan Ahmet Ağa, bir taraftan da Teyze (beni) çok müşkil bir duruma soktular. Ahmet Ağa mektep kitaplarındaki bütün resimlerin gözlerini çıkarır, yazıları bozardı. Yerli destanlardaki resimlere niye aynı şeyi yapmadığını sorduğum vakit: <Onlar insana benzemiyorlar ki, bir kere bunlara bak, Allah'ın yarattığı insanların aynı, nerede ise konuşacaklar, bu gibi olmaz> derdi... Teyze de elimdeki İncil'i görünce fena halde isyan etmişti... Her halde ben İncil'i eve getirince hemen ortadan kaldırıyorlar ve derslerimi hazırlayamıyordu.[...] Bu beni sınıfta küçük düşürüyordu, çünkü arkadaşlarımdan İncil'lerini isteyemiyordum (101).

Yazar, içten içe bir rahatsızlık ve korku duymuştur bu olay sonucunda. Sürgünlük

başlamıştır artık:

Haminne ile Nevres Bacı da arada bir gelir, bana şeker getirirlerdi. Fakat misafir odasında onlarla konuşurken bir gün seyis Bulgar Natço'nun içeri girmesi, benim başı açık onunla konuşmam Bacı'yı o kadar inkisarı hayale uğrattı ki bir daha mektebe gelmedi. (128)

Yazar, milliyetçi kimliğine rağmen, Ziya Gökalp gibi arkadaşlarıyla da fikir ayrılığına düşer. Kendisi, çok daha hümanist ve ılımlıdır çevresindekilere göre. Fikir ayrılıklarını ifade ederken, etrafındakilerle yaşadığı farklılıkları fazla vurgulamaz. Yaşadığı bu sürgünlüğün üstesinden kolayca gelebiliyor gibidir. Belki de zaafa uğramamak, çelişkiye düşmemek, cemaatten sıyrılmamak arzusudur farklılıklarını dillendirmesini engelleyen. Erkeklerin oluşturduğu entelektüel kamudan dışlanmamanın, bir yazar olarak kabul edilmenin yolu, her türlü çatışmayı gizlemektir. Bu tavrı, kendini "kahraman kadın" olarak algılamasıyla ilintilidir nihayetinde. Otobiyografisini İngilizce yazması bile bu bağlamda çok anlamlıdır: Bu olgu onun "Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini dünyaya duyurmak isteyen yazar ve sözcü kadın rolünü ve kimliğini pekiştirmektedir" (Durakbaşı 175). Ülkesinin verdiği kurtuluş mücadelesi sürecinde yaptıkları, yazarın kendisini algılayışındaki olumluluğu perçinlemektedir. Yazar, kendisinin politik ve sosyal bir birey olduğunun farkında olarak yazmaktadır. Bu duruma gölge düşürmeyecek şekilde seçmektedir anılarını. Bu durumda yarattığı özne ne kadar samimi, gerçek ve nelerin pahasına kurulmuş bir öznedir acaba" Halide Edip'in kahraman kadın imgesi, Heilburn'ın da vurguladığı gibi, aslında erkekler arasında biricik olmayı sağlayan ve erkeğin bakışıyla şekillenen bir imgedir: "Olağanüstü kadınlar, olağanüstü olmayan kadınların en büyük kısıtlayıcılarıdır; hem bunları her kadının yapabileceğini kanıtlar, hem de erkekler arasında biricik olmakla, başka hiçbir kadının bunları başaramayacağını göstermiş olurlar" (Heilburn 62). Halide Edip, entelektüel çevrede arkadaşlarıyla olan ilişkisini, tartışmalarını anlatırken hemen hemen hiç kadın ismine rastlanmaz. Acaba gerçekten bu ortamlardaki tek kadın Adıvar mıdır? Varsa bile, bahsetmediğine göre, Adıvar hiçbir kadını zihinsel olarak kendine eş görmüyor gibidir. İstanbul'daki entelektüel çevresinde Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ömer Seyfettin, Fuat Köprülü gibi isimlerin olduğu ortamlarda onları dinleme, onlarla konuşma, tartışma "şerefine" sadece kendisi mi erişmiştir acaba? Ayrıca Adıvar'ın anılarının bu kısmında, bu erkek dünyasını anlatırken kendinin kadın olduğunun farkında olup olmadığı da sorgulanmalıdır. Diğer kadınlarla ilgili her suskunluğu, yazarı biraz daha olağanüstü kılmaktadır. Dillendirdiği kadınlarsa genel olarak hastabakıcılık yapan, vatan için mücevherini veren ya da yoksul, bilgisiz kadınlardır. Yaşadığı coğrafyanın düşünsel iklimini şekillendiren topluluklar içinde bahsetmediği her kadın (varsas), Halide Edip'in ismini daha koyu renklerle yazmaktadır hafızalara.

## Ayna Var Ama Peki Dil Nerede: *Uçmak*

*Uçmak*, 1974'te yayımlandığı zaman, otobiyografi alanında kadınlar tarafından yazılmış birçok metin mevcuttu; ama bu otobiyografi, yazarın özellikle lezbiyen kimliğini çok net bir şekilde ortaya koyması açısından çok daha sansasyonel olmuştur. Millett'tan kırk bir yıl önce otobiyografisini yazmış olan Gertrude Stein için<sup>4</sup> "lezbiyen kimliğini kamufle etmek kendini yazması için tek yoldu" (Brodzki&Schenck 137). Stein özyaşamöyküsünü lezbiyen kimliğini gizleyerek yazarken, Millett'in bu kimliğiyle yazması dönemin düşünsel iklimiyle ve okuyucunun hazır bulunuşluk düzeyiyle yakından ilintilidir. Nasıl her mektup göndereni imlediği kadar, gönderileni de imliyorsa, her metin de okuyucuya gönderilen bir mektup olarak okuyucuyu da imler. Stein'in okuyucu kitlesiyle Millett'inki aynı bilinçte değildi kuşkusuz. Millett, bu anlamda radikal feminizme çok şey borçludur. Millett'in kitlesi radikal feminizmin derinlerinde yüzmüş olanlar ya da onun tarafından şiddetli dalgalara maruz kalmış kayalıklardır. Bu kayalıklar ne kadar sert durursa dursun radikal feminizm tarafından aşındırılmışlardır.

Kate Millett otobiyografisini yazarken, kişisel tarihini kitabın ilk sayfalarından itibaren dönemin kadın hareketinin tarihiyle birlikte verir. Millett için kendisi dışındakilerin ona bakışı önemlidir. Yazarsa "annesini öldüreceği" için endişelenir (52). Çünkü lezbiyen kimliği ifşa olacaktır. Harekete dayanarak, ama o harekete ve de annesine rağmen bir özyaşamöyküsü kurma çabasıdır: "*Cinsel Politika*'nın<sup>5</sup> tüm hareketin bildirisi olması için imzasız olmasını istiyorlar. Ama onu ben yazdım ve hareketin değil benim sözüm. Orada benim yanlışlarım, benim meraklarım, benim edebi eleştirilerim var" (72).

Dönemin kadın hareketi, yazarın hayatının temel dinamiklerinden biridir; ancak özyaşamöyküsü boyunca anonimleşme, bireysel kimliğinin unutulması korkusuna karşı bir karşı koyuş görülür. Hareketin içinde olsa da hareketten bağımsız olmayı, kolektiflikten sıyrılıp bireysel olmayı arzulamaktadır zaman zaman. Yok olup gitmesini göze alamadığı bir çabası vardır ve yazma edimiyle bu çabalarını görünür kılip onların kalıcı olmasını sağlar. "Ben bir öğretmendir ve sizler öğrencimdir, harekette bir kadındım ve sizler kızkardeşimdir. Beni niçin bir hilkat garibesine, bir fotoğrafa, bir ismin harfine dönüştürdünüz" (114) derken dönemin kadın hareketinin kendisini kimliksizleştirdiğini düşünerek, yazın aracılığıyla alternatif bir kimlik kurmaktadır kendisine. Fakat bunu yaparken mağduriyete sığınır; hiçbir özeleştirme yapmaz. Hareketi suçlarken, kendi hatalarını ve zaafalarını dile getirmez. Hareketin içinde sadece kendisi bireysel başarılarla sahip gibidir.

Gertrude Stein. *Autobiography of Alice B. Toklas*. Türkçe çevirisi için bkz. *Alice Toklas'ın Özyaşamöyküsü*. Çev. Nesrin Kasap. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

*Cinsel Politika* (*Sexual Politics*), Kate Millett'in doktora tezidir. Kitap olarak basılmış ve ikinci dalga feminizmin temel eserlerinden biri olarak kabul görmüştür.

“Biriciktir” harekette ve liderleştirilmiştir. Liderleştirildiği için hareketi suçlarken, liderleştirilmesinde kendisinin hiçbir suçu yok mudur? Özeleştir yapmayıp mağduriyete bürünmesi çok anlamlıdır. Metinde söylenmeyen; sürekli kendi başarılarını vurgulayıp –diğer kadınların yapamadıklarını imliyor gibidir bu vurgu– özeleştir gereken yerlerde de mağdur kimliğine sarılmasıdır. Otobiyografisini de anonimleşmeme isteğiyle ve kendine dayatılanları reddederek bir direniş gibi yazar:

Kendimi ortaya koymazsam benim yazdıklarımın bir anlamı olmayacak. Ama Tanrım bir lezbiyen olduğum için de çok kritik bir durumdayım. Bu tabii bir insanlık deneyimi. Ama hiç anlatılmamış. Buna hiç izin verilmemiş. Bir geleneği yok. Dili yok. Üzerinde anlaşılmış değer yargıları ve bir geçmişi yok. (424)

Millett, burada çok önemli bir noktaya değinmektedir. Kendini, öznelliğini ortaya koymazsa yazdıklarının ne farklılığı olacak? Peki marjinal grupların dışlandığı, erkeklerce kurulan bir dilde lezbiyenlik nasıl anlatılır? Bir geleneği yok ki bunun! Spender, *Man Made Language* adlı kitabında dilin eril olarak kurulmuş olduğunu söyler. Dil erkeklerce kurulmuştur ve bizim anlamlandırmamız da zaten erkekler tarafından denetlenen bir dil üzerinden gerçekleşir. O halde, “Kadınlar kendi deneyimlerini erkekler tarafından denetlenen bir dil içinde ifade edemediklerinden ya yabancılaşırlar ya da hiçbir şey söylemezler” (Spender 32). Bu noktada diyebiliriz ki, Millett çifte bir yabancılaşma yaşamaktadır özyaşamöyküsünü yazarken. Dâhil olmadığı bir dilde kimliğini kurmada yabancılaşırken, ataerkil sistem kadını kendine de yabancılaştırmış ve özyaşamöyküsünü özcü bir şekilde kadın cinsine atfedilen yüceltici özelliklerle doldurmuştur. Metinde vurgulanan bu özcülüğü birkaç başlık altında toplayarak göstermeye çalıştım. Bunlar: Kadın bedenini yüceltme: “kadın bedeninin güzelliği, özel bir yumuşaklık” (233), “Bedenlerimizin kadınsı güzelliğiyle kendimizden geçiyoruz” (151); kadın kültürünü yüceltme; “kadınlar bana güzelliğimi verdi” (185); kadın bakış açısını yüceltme: “Kadın kadını kimsenin görmediği gibi görür” (158) gibi cümlelerle kendini gösterir ve metin boyunca sürekli tekrarlanır. Millett, kadın bedenine dair bu hoşlukları dillendirirken, belirli estetik kalıplar içerisinde yapmaktadır yorumlarını. Bu kalıplar erkeklerin kadınların güzelliği için söylediklerinden pek de farklı değildir. Yazar, güzellik gibi kavramları sorgulamaksızın kadın bedenini estetik olarak yüceltir. Güzellik nerede başlar? Erkek buna, “kadın vücudu” der. Millett de farklı bir şey söylemiyor gibidir. Ve devam eder:

Kendimizden emin bir tavırla eşcinsel erkekleri asla anlamayacağımıza karar veriyoruz. Onlar da normal erkekler kadar değişik bir tür. Fırsat bulsalar erkek olarak kadınlara yapacakları şeyleri birbirlerine yaparak büyüyorlar. Üstelik birbirlerine karşı kadınların erkeklere karşı geliştirdiği soğukluk numarası gibi savunmalardan da yoksunlar. Kendi aralarında hiçbir engel olmamalı. Kim bilir birbirlerini nasıl yaralıyorlar” O dünya duyarlı bir erkek için kim bilir nasıl bir

ıstıraptır” Nasıl birçok eşlilik ve sömürü tuzağı oluşturuyorlar. Daha incelikli de olsa öldürücü sadizmimizi göz ardı ederek bu dünyanın dışında olduğumuz için kendimizi kutluyoruz. Erkekleri eleştiren kadınlarız. (285)

Yazar, eşcinsel kimliğine rağmen, erkek eşcinselleri de ataeril sisteme dâhil görmektedir. Toplumda marjinal olmalarına ve ataeril sistem tarafından dışlanmalarına rağmen, erkeklerin kadınlara yaptığıının aynısını, erkek eşcinsellerin birbirine yaptığını düşünmektedir. Kendini kadın olarak hisseden erkeklerin varlığını göz ardı ederek biyolojik determinizme indirgemektedir durumu. Özcü bir yaklaşımla hepsini “erkek” olarak niteler. Kendisi, bir bütün olarak erkeklığe karşı çıkmaktadır. Erkek egemen sistem yok olana kadarsa, kadınlarla olmaktan vazgeçmeyecektir: “Şimdi kadınlarla birlikte olmak istiyorum. Belki de bir süre erkeklerden çok birbirimize yakın olabileceğimiz bir geçiş süreci yaşadığımızı düşünüyorum. Her şey değişene kadar. Erkekler değişene kadar” (233).

Yazarın bu önermesi, radikal feminizmin de temel paradigmalarından biridir ve bugün radikal feminizme getirilen önemli eleştirilerden biri bu özcü yaklaşımıdır. Kadını, sadece kadın bedeni taşıyanlarla kategorize etmiş ve bunu yüceltmıştır. Kadın kimliğini yüceltmeleri, kadının mağdurluğunu gizlemektedir çünkü. Özcü yaklaşım erkek egemen ideolojiye karşı konumlandırılırken, bu konumlandırmanın da zaten o sistemin bir parçası olduğunu unutmamak gerekir. Erkekler fazlasıyla özcü oldukları için kadınları ötekileştirmişlerdir ama kadınlar da buna karşı çıkarken kadınlığı yüceltip aynı özcülüğün tuzağına düşmüşlerdir. Kate Millett da yüceltmeyi otobiyografinin merkezine taşıırken, bu yüceltmenin ataeril sistemden kaynaklandığını görmemektir. Dolayısıyla, metni bir yanılsama temelinde kurmuştur. Aynadaki imge bütün yalancılığıyla gülümsemektedir yazara.

### Aynadan Çekilip Gerçeğe Bakma

Alman filolog Georg Misch, *İlk Çağda Otobiyografinin Tarihi* adlı eserinde, Batı tarihinin, uygarlığı kuran liderlerin yaşamlarının tarihi olduğunu söylemişti. (Smith and Watson 113). Misch’in türü Batının “büyük adamlarının” (Hıristiyan, beyaz, erkek, heteroseksüel, üst sınıf, özgürlük, tutarlılık, bireysellik ve akıl gibi modernist özelliklere sahip “ideal” kişiliklerdir) yaşamları olarak tanımlayışı, kendisinden sonra yapılan çalışmalar üzerinde öylesine ciddi bir etkiye bulunmuş olmalı ki, Gusdorf, Olney gibi birçok erkek teorisyen tarafından pekiştirilen “büyük adam anlatısı” kuramını çökertmekle harcanmış birkaç on yıllık bir geçmişe sahiptir Batı literatürü. Otobiyografinin öznesi bu insanlarsa, bu doğal olarak bir kanon oluşturacak ve uzun yıllarca kadınlar, azınlıklar, elit sınıfa mensup olmayanlar, Batı’nın dışında kalan toplumların vs. otobiyografileri bu kanondan dışlanacaktır. Bu noktada bugün “Batılı olmayan” bir ülkede bir “kadın” (Halide

Edip Adivar) tarafından ve Batılı “lezbiyen” bir kadın (Kate Millett) tarafından yazılmış otobiyografileri okumak ve bunlara yazınsal olarak bir değer vermek çok politiktir. Otobiyografilerin, erkek egemen sistemce marjinalleştirilmiş grupların sesi olma özelliğine olan feminist inanç, bu metinleri –içlerinde taşıdıkları çelişkilere rağmen– daha değerli kılıyor. Nihayetinde “en çok suskunluğumuz için suçlu değil miyiz?” (434).

Suskunluk bozulsa da aynaların doğru söylemekte kusurlu olduğunu gördük. Aynalar hiç şeffaf değil ve kadın aynada kendisini olduğu gibi görmemektedir. Aynayla arasında biri vardır ve bu biri ataerki sistemin ta kendisidir. Adivar da Millett da aynaya baktığı zaman birer yanılsamayla karşılaşırılar. Ataerki, Halide Edip’e aynada kendisine mücadeleyle kazanılmış bir kadın kahraman imgesi sundu. Kate Millett ise, aynada gördüğünü çok yüceltti. Hâlbuki durum çok basitti: Aynada görülen kendileri değildi. Yalancı bir imge gülümsemekteydi yüzlerine.

KAYNAKÇA

- Adak, Hülya. "Suffragettes of the Empire, daughters of the Republic: Women Auto/biographers Narrate National History (1918–1935)" *New Perspectives on Turkey: Special Issue on Literature and the Nation* 36 (Mayıs 2007): 27–51.
- Adivar, Halide Edip. *Mor Salkımlı Ev*. Yay Haz. Mehmet Kalpaklı–Gülbün Türkgeldi. İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- Aksoy, Nazan. "A Historical Approach to Turkish Women's Autobiographies" *Life Writing: Autobiography, Biography, and Travel Writing in Contemporary Literature*. Ed. Koray Melikoğlu. Stuttgart: İbidem – Verlag, 2007
- Başlı, Şeyda. [http://www.littera.hacettepe.edu.tr/17\\_cilt/seyda.htm](http://www.littera.hacettepe.edu.tr/17_cilt/seyda.htm).
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Brodzki, B. & Schenck C.(Ed.) *Life/Lines: Theorising Women's Autobiography*. Cornell University Press, 1998.
- Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edip, Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Furuğ. *Yeryüzü Ayetleri*. Çev. Makbule Aras. İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- Heilburn, G. Carolyn. *Kadının Özyaşamını Yazarken*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- Millett, Kate. *Uçmak*. Çev. Mefkure Bayatlı. İstanbul: Pencere Yayınları, 1996.
- Nussbaum, Felicity A. "The Politics of Subjectivity and The Ideology of Genre" *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Ed. Sidonie Smith, Julia Watson. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998. 160-67
- Smith, Sidonie–Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life in Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Spender, Dale. *Man Made Language*. Routledge & Kegan Paul, 1980.





## Başak Güntekin

1977'de İstanbul'un eline doğdu. İlk masallarını dedesinin kucağında potinleri yere değmiyorken dinledi. Okumayı öğrenince evdeki kütüphaneye dadandı. Eli kalem tuttuğunda da ilk iş kendi masallarını yazmaya başladı. 1995'te İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne girdiğinde insanlara uyup masalları unutmaya başladı, onlar da gizli defterler boyunca saklandılar 1999 yılında mezun oldu ve iş aramaya başladı. Bulduğu değil kendisini bulan işe memleket şartlarında razı geldi. Eli para gördü, dünyayı gezdi. Ama çok geçmeden canı çok sıkıldı. Dere tepe düz gittikten sonra bir arpa boyu yol aldığını fark etti, durdu, iş dünyasını bıraktı ve kendi masasına sarıldı. 2005 yılından beri edebiyatla ilgi yazıları bazı dergilerde, masalları da [www.margotto.com](http://www.margotto.com) adresinde yayımlanıyor İki sene önce evlendi, iki yaşında bir kedisi var Edebiyata, eşine ve kedisine sarılmış yaşıyor

## Gözlemevindeki Üç Kadın: Emma, Jane ve Mildred

*"Bu arada, birinci tekil şahsın ağzından hikâyelerini anlatan, sıradan kadınlara ümit veren Jane Eyre ile uzaktan yakından ilgim olmadığını ve kendimi hiçbir zaman ona benzetmediğimi belirtmeden geçemeyeceğim"*

**Kusursuz Kadınlar**

Edebiyat tarihi içinde kadın yazarların gözlerini daha çok onlara ayrılan, hatta terk edilen özel alana yani eve ve gündelik hayatın sıradan ve asude akışına çevirmeleri doğal karşılanır. Fakat gözlem gücü, kadın yazarların genelde kadınlık durumundan ayırmadan üstesinden geledikleri bir yetenek olarak algılanagelmıştır. Önceden belirlenmiş rollere uzun süre uymak ve bu roller çerçevesi içinde hayatını belirlemekten başka fazla bir çaresi olmayan kadının oturup bunu yazıya dökmesi bile başlarda hoş karşılanmazken, yazılanların da sadece izin verilen (haddini aşmaması gereken) aşk, evlilik, aile hayatı, ev işleri (bunu aşabilecek en cesur iş olarak mürebbiyelik) gibi kadınlığın belli başlı

sahnelerini içermesi de kaçınılmaz olur.

Gündelik hayatın roman konusu olabileceği Jane Austen romanları ile kabul edilmeye başlanırken, Charlotte Bronte, Jane Eyre ile mürebbiye hikâyelerinin en ünlüsünü yazar ve roman kahramanını iş sahibi kadın yaparak bir adım daha atar. Fakat iş yine günlük hayatın ve kadınlığın bir parçasıdır. Annesi olmayan bir kız çocuğuna evde eğitim vermek. Dolayısı ile roman kahramanının gözlemleri yine kadınlığın penceresinden bakarak şekillenir. Toplumla, dinle ve kendisine biçilen rolle çatışmayı göze alamayan kahramanlar genelde uzlaşmacı bir tutum sergileyerek, gördüklerini fazlaca yargılamaz, tam tersine attıkları her özgür adımda yargılanacakları şüphesiyle roman boyunca yaptıklarını temize çıkaracak bahaneler bulmak için yanıp tutuşurlar. Kadın kahraman, bu romanlarda gözlemediği her ne kadar eşitsizliklerden, mantık dışı durumlardan, tutuculuktan ibaret olsa da bunları tarafsızca inceleyecek cesareti kendinde bulamaz. Kendisine böyle bir izin verilmediğinden ve kendinden önce örnek alacağı hiçbir kadın yazar bulunmadığından belki de. Ama sonuç olarak en iyi bildiği, yaşam alanı diyebileceğimiz, özel alanı ve gündelik hayatı içeriden gözlemler. Her ne kadar yaptığı pazarlık rolünün gereklerini aşmayacak noktaya kadar olsa da.

Oysa Barbara Pym'in farkı, gözlem gücünü kadının yaşadığı ve birebir tanık olduğu gündelik hayattan almasının yanı sıra yaşadığı tüm bu sınırlı deneyimlere rağmen içindeki gözlemciyi dışarıdan bakan birine dönüştürebilmesindeki beceridir. Pym, Mildred aracılığı ile *Kusursuz Kadınlar* kitabında gündelik hayata kendi tabiri ile "bir kızkurusu"nun penceresinden bakarken, hem kendini hem diğer kahramanları, hem de verilen rolleri kıyasıya eleştirir. Mildred hem bir kadının yaşam alanının tam ortasında hem de sanki tüm yaşadıklarından uzak bir yerde gibidir. Bakış açısı bir antropologa yakışacak derecede dışarıdan ve tarafsızken, kendisi olayların içinde ve hatta tam ortasındadır. Bu karşıtlığın oluşturduğu durum da kusursuz ve ironiyi ustaca kullanan bir gözlemciyle tanıştırır bizi.

Bu incelemede Barbara Pym'in *Kusursuz Kadınlar* romanındaki Mildred karakterini temel alarak romanlardaki kadın kahramanların gözlemci rolleri üzerinde duracağız. Özellikle Jane Austen'in *Emma'sı* ve Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre'i* ile Mildred'in gözlemlerini karşılaştıracak, gözlemci kimliğinin kadın karakterlerdeki değişimi ve gelişimi üzerinde düşüneceğiz. Mildred'da gerçekten narsist bir kendine acıma mı söz konusu yoksa alaycı bir dürüstlük mü? Jane Austen'in, yanlış anlamaların neredeyse sembolü olabilecek karakterlerinden sonra Mildred'in her şeyin farkında bir gözlemci olabilmesi ne kadar mümkün?

### Kadın Kahramanların Öncelikli Gözlem Amacı: Evlilik!

Barbara Pym romanları Jane Austen'inkiler ile sürekli karşılaştırılmıştır. Bunun en

büyük sebebi Barbara Pym'in romanlarının aynı Jane Austen romanları gibi kadınların gündelik hayatına odaklanmasıdır. Bu hayatın içinde kadınlar günlerini, birbirinin tekrarı gibi görünen bir düzen içinde, ev işleri, aile meseleleri, yakın komşulara ziyaretler, kilise ziyaretleri gibi, küçük bir dairenin içinde dönerek geçirirler. Jane Austen romanlarındaki biricik konu da evlenmek için doğru eş seçmeye çalışan kadınlar ve onların çevrelerindeki yakın aile, akraba ve komşuluk ilişkileridir. Bu romanların sonunda Austen mutlaka dengi dengine bir eşleşme ile kadın kahramanlarını evlendirir. Evlenme genelde kadın kahramanın bilinçlenmesi, kendini geliştirmesi ve olgunlaşması (*bildungsroman*) sonucunda kendine uygun erkeği diğerlerinden ayırt edebilmesinin sonucu olarak gerçekleşir.

*Emma* romanında kahramanımız, bahsi geçen kurgu çerçevesinde evlilik çağına gelmiş bir kızdır, romanın ilk cümlesinde de belirtildiği gibi "Güzel, zeki ve varlıklısıdır, rahat bir evi iyimser bir yaradılışı vardır. Böylece dünyanın en büyük nimetlerine sahip sayılmalıdır" (Austen 7). Ama bir kadın için bu nimetlerin yanında evlenmek ve evini bilmek de en az bunlar kadar önemlidir. Zaten Emma'nın mürebbiyesi Miss Taylor evlendiğinde, yakın aile dostu Mr. Knightley'nin de romanın ilk sayfalarında bu gerçeğin altını çizmesi sanki bize romanın evlilik ekseninden ayrılmayacağını en baştan hatırlatır: "Gelgelelim bu evliliğin Miss Taylor için ne güzel bir şey olduğunu, bir an önce kendi evini bilip geleceğini güven altına almanın önemini kızınız çok iyi biliyor" (15).

Emma evliliğin önemini çok iyi bilse de başlarda bu nimeti kendisi için değil, — arkadaşları ve yakın çevresinin mutluluğu için çöpçatanlık yaparak—çevresindekiler için ister. Zaten Miss Taylor'ın evliliğinin de kendi çöpçatanlığı sonucu olduğunu iddia etmekten çekinmez. Her ne kadar bu evlilikte Emma'nın rolü tartışılır olsa da, kahramanımız bu evliliğin bir rastlantı eseri değil, kendi gözlem gücünün sonucu olduğunda ısrar eder, görevinden vazgeçmez ve çevresinde evlendirilmeye uygun çiftler gözlemlemeye başlar.

Peki, insanın tahmininin doğru çıkması ne büyük bir zevk, ne büyük bir zafer sevincidir, bilmez misiniz? Öyleyse acırım size. Hem sonra doğrusu ben sizi daha akıllı sanırdım. İnsanın tahminlerinin doğru çıkması rastlantı değildir İşin içinde her zaman biraz görüş, sezgi ve anlayış payı vardır (17)

Emma'nın bir sonraki, evliliğe hazır damat adayını belirlemesi için fazla gözlem yapması gerekmez, Miss Taylor'ın nikâhını kıyan Mr. Elton, kasabanın yeni papazı, evlendirilmeye çok uygun görünür. Mr. Elton'a uygun bir eş olarak da Harriet Smith'in ortaya çıkması uzun sürmez. Fakat seçtiği kişilerin birbirine uygunluğundan emin olan Emma'nın gözden kaçırdığı, belki de görmeyi reddettiği bazı noktalar vardır. Roman ilerledikçe Harriet'a âşık olan Mr. Martin'i tamamen önyargılı bir biçimde uygunsuz olarak nitelendirir. Emma'nın bütün bu kafa karışıklığı almış başını giderken sağduyunun sesi

olarak gözlemlerinin ve yakıştırmalarının yanlışlığını eleştiren bir kişi vardır o da Mr. Knightley'dir.

Mr. Knightley, Emma'yı çocukluğundan beri tanıyan, keskin bakış açısı ile roman boyunca tüm kişilerin zaafılarını, kusurlarını yanlışsız bilen tek kişidir. Romanda "zaten Emma değilim ki geleceği görüp kehanette bulunayım" demesinden hemen sonra kehanetlerde bulunmaya başlar: "Harriet hiçbir şey bilmediği için Emma'ya her şeyi bilir gözüyle bakıyor. Harriet böyle gurur verici bir cahillik ve toyluk içindeyken, Emma kendi bilgisini arttırmaya hiç gerek duymayacaktır, hem de kendini büsbütün bir şey sanacaktır" (40).

Knightley'nin kehanetleri romanın bu kısmından sonra tek tek çıkmaya başlar. Emma'nın yanlış anlamaları her bölümde pekiştirilir. Kimin kime âşık olduğu veya kimin kime daha uygun olduğu hakkında bölümlerce süren ve sonuçta arapsaçına dönen yanlış anlamaların sonunda Mr. Knightley çıkılan bir yürüyüş sonunda ansızın Emma'ya aşkını itiraf eder. Bu noktadan sonra tüm yanlış anlamalar pamuk ipliği gibi çözülür. Harriet'in gelgit aklında Mr. Knightley'nin yerini, uygun olduğu gibi, Mr. Martin almıştır Jane ile Frank Churchill evlenmeyi beklemektedir. Emma ve Mr. Knightley de düğün gününü kararlaştırırlar. Ve kitabın sonunda dendiği gibi "kusursuz" mutluluğa erişirler.

Kitap boyunca Emma'nın gözlemciliğinde tarafsız bir konum alamadığını, genelde kendi aklının ve mukayese gücünün kurbanı olduğunu görürüz. Düşünce tarzı genelde sarsılmaz bir sınıf bilincinin, kendine öğretilen denkliğin, kadınsı duygusallığın ve tereddütlerin penceresini bir türlü aşamaz. Gerçek bir bakış açısını ancak sağduyulu eril sesin, yani Knightley'nin yardımı ve rehberliği sayesinde edinebilir, yanlışlarının farkına ancak böyle varır. Kitabın başından sonuna Emma'nın yaptığı gözlemleri izleyen bir diğer gözlemci de Knightley'dir. Adeta bir koruyucu olarak Emma'yı gözetir ve yaptığı yanlış değerlendirmelerden caymasını adeta babacan bir sabırla bekler. Sanki Emma'nın yaptığı yanlışların farkına vararak olgunlaşmasını, daha önce de Mrs. Wetson'a söylediği gibi evli bir kadına yaraşacak şekilde "eşinde kusur bulmama ve onun iradesine boyun eğme" (39) gibi erdemleri edinmesini beklemektedir.

Sonunda Emma bu "erdemler"e ulaşacak kusursuzluğa eriştiğinden Mr Knightley ile mutlu bir evlilik yapabilir. Böylece kendinde olmayan olgunluğa, gözlem gücüne ve sağduyuya olgunlaşarak ve arınarak değil ancak Knightley ile evlenerek kavuşmuş olur.

Jane Austen romanlarındaki kahramanların gözlem güçlerinin tamamen yaşadıkları zamanın koşulları gereğince kadınsı ve taraflı olduğunu söyleyebiliriz. Evlilik kurumunda kadının rolünü eleştirecek, buradaki eşitsizliği sorgulayacak durumda zaten değildirler. Hatta bu eşleştirmeyi kendilerinin yapacağı bir konuma, çöpçatanlık gibi bir oyun kisvesi altında bile olsa, gelseler dahi, seçimlerinin, gözlemlerinin yanlışlığı çok geçmeden ortaya serilir ve bu romanda Knightley'nin temsil ettiği değerler bütünü tarafından yola getirilmeleri uzun sürmez.

Emma gözlemlerini yanlış da olsa hoş görülecek bir saflık çerçevesinde yapmış, bu yanlış anlamaları da kendisine âşık olduğu son anda anlaşılan Mr. Knightley tarafından sabırla karşılanıp sonunda düzeltilmiştir. Emma'nın başkalarının hayatlarına burnunu sokma amacı çevresindekileri evlendirmektir ama çok geçmeden bu yanlış yöneliminden, kendisi evlendirilerek uzaklaştırılır. Zeki ve güzel kızların başkalarının hayatlarına bu kadar müdahale etmesine yazarın gönlü adeta razı gelmez. Zira ileride Mildred'in diyeceği gibi bu, "otuzunu aşmış ve evlenmemiş kadınların işi"dir. Genç ve güzel kadınların kendilerine uygun eşi bulup evlenmeleri onlar için en mutlu son olacağından, diğer insanların hayatlarını, evliliğin gerekliliklerini gözlemlemek gibi işlere asla kalkışmamalıdır. Kalkışıklarında da bu onları Emma'da olduğu gibi yanlış anlamalar ve hayal kırıklıklarından başka bir yöne taşımayacaktır.

Emma'nın tüm gözlemcilik amacı evlenmek olmasa da evlendirmektir. Gözlerini insanların üzerinde gezdirirken bu gözlüğü bir an olsun çıkarmaz. Hayatın akışı, günlük yaşayış ya da kadın erkek ilişkileri hakkında bir gözlemde bulunmaya gerek duymaz. Zeki bir kız olmasına rağmen çıkardığı kitap listelerinin hepsi okunmamış kitaplar listesi olarak kalmaya mahkûmdur. Tıpkı tanıştığı ve gözlemlediği tüm insanların ve olayların tek amacının ona asıl evlenmesi gereken adamın Knightley olduğunu göstermek olarak kalması gibi.

Jane Eyre ise yolculuğuna başta evlenmek amacı ile değil özgürlük ve eşitlik hedeflerine ulaşmak için çıkmış gibidir. Yoksul ve yetimlerin gittiği Lowood Okulu'nu bitirmiş ve orada öğretmenlik yapmaya başlamışken, gazeteye ilan vererek mürebbiye olarak iş aradığını bildirmiştir.

Şimdi artık bunlarla yetinemeyeceğimi,hissediyordum. Sekiz yılın alışlagelmiş düzeninden yarım günde gına getirmiştım. Özgürlük istiyordum, soluğum kesilircesine! Özgürlüğüme kavuşmak için dudaklarımdan bir dua'koptu, esen hafif rüzgârla dağılıp gitti. Bu kez daha alçakgönüllü bir dilekte bulundum. Değişiklik, heyecan istedim. Bu dua da boşluğa karıştı. Yarı cılgınca, "Tanrım!" diye bağırdım, "öyleyse şimdikinden başka, yeni bir kölelik bağışla bana!" (Bronte 112)

Jane okulda en iyi arkadaşı olan dindar Helen'in ölümünden ve akıl hocaları okul müdiresi Miss Temple'nın bir papazla evlenerek okuldan ayrılmasından sonra verir bu kararı. Yani bir anlamda dini ve sağduyuyu sembolize eden iki karakter hayatından çıktıktan sonra bu kararı verebilir. Zira onların nezaretinde bu arayışa girmesi, gözlemlerini açık açık ifade etmesi mümkün değildir. Daha sonra, yeni köleliği olan mürebbiyelikte çalıştığı evdeki işverenine âşık olacak onunla evlenebilmek ve bu evliliği sürdürebilmek için de çeşitli gözlemlere, araştırmalara girişecektir. Kitapta Rochester ve çevresi ile ilgili gözlemler onunla gireceği bir ilişkide kullanacağı ipuçlarını bulmak için yapılmıştır adeta:

Bu tutum karşısında ahlayıp puflamaya, homur homur homurdanmaya başladı.

İçimden, "Hah şöyle!" diyordum. "Dilediğin kadar köpür, ateş püskür! Sana karşı kullanabileceğim en iyi siyaset bu... Eminim buna. Seni anlatamayacağım kadar çok seviyorum, ama romantik bir bataklığa saplanıp kalmayacağım, dilimin iğnesi sayesinde seni de bataklığın kıyısından uzak tutacağım. Böylece, aramızda ikimiz içinde gerekli bir uzaklığı sağlamış olacağım" (354)

Özgürlük arayışıyla çıkılan, daha sonra evli olduğu anlaşılan sevgilisinden kaçmakla devam eden bu yolculuk onu yine bir arayış arketipi formatında serüvenlere ve acı dolu tecrübelerle sürükleyecek, sonuçta aradığı özgürlüğün dönüp dolaşıp istediği erkekle istediği şartlar altında evlenmek olduğunu anlarcasına sevdiğine kavuşacaktır. Mildred'da ise durum tamamen farklıdır. O evlenemeyeceğini çoktan kabullendiğinden çevresindekileri erkek ya da kadın, evlenmek amacı ile gözlemlemez. "Yaşı otuzu aşkın, hiç evlenmemiş, belirli hiçbir bağı bulunmayan ve yalnız yaşayan bir kadın ister istemez kendisini diğer insanların işleriyle ilgilenir bulur; hele bir de rahip kıızıysa, onun ümitsiz bir vaka olduğu söylenebilir" (Pym 5).

Mildred kendisinin de dediği gibi otuz yaşını geçmiş, evlenme ümidini çoktan yitirmiş bir kızkurusudur. Yani Emma ve Jane'den farklı olarak evlilik hayallerinin kendisinden çok uzakta olduğunu kabullenmiş, kendini kilise işlerine ve ondan da önemlisi diğer insanların işlerine vakfetmiştir. Fakat roman boyunca etrafındaki evlilikleri ve evlenme ihtimallerini bir antropolog edası ile incelemekten geri durmaz. Diğer yandan da karşısına çıkan damat adaylarının, eksikleri ve zaaflarıyla beraber farkındadır. Onları sanki kendisi ile evlenme ihtimalleri olduğundan çok, neden böyle davrandıkları ve aslında erkeklerin ve kadınların davranışları arasındaki farklılıkları daha açık görebildiği için gözlemler

Barbara Pym, *Kusursuz Kadınlar* romanı boyunca Mildred'in çevresine; bir zamanlar evlenmeyi düşündüğü ama sonra sıkıcı bularak ayrıldığı (William), hoşlandığı ama yüzeysel bulunduğu (Rockingham), toplum tarafından evlenmesi beklenen (Peder Malory), kendisinin bir an evlense nasıl olur diye hayal ettiği (Everard) gibi çeşitli erkek tipleri yerleştirir. Jane Austen romanlarında genel gidişat kadın kahramanın bu erkeklerden kendine en uygun olanın farkına varıp romanın sonunda onunla evlenmesidir. Bronte'nin *Jane Eyre*'inde de Jane'in karşısına çıkan St. John karakteri ona evlenme teklif edecek fakat Jane kendisini dine adanmış gibi kendisine adanmış isteyen bu adamı değil roman boyunca arınan ve kendisini "hak eden" Rochester'ı seçecektir. Fakat Mildred bu seçimlerden hiçbirini yapmaya hatta hayal etmeye bile fazla yanaşmaz. Tam tersine bu romanda uygun eş olarak belirebilecek tüm bu erkekleri bir "tür" olarak inceler. Tüm zaafı ve erkeksi önyargıları ile bir anlamda kendilerine hizmet edecek bir kadın arayan bu erkeklerle inceden inceye alay ederek aslında gözlem gücünü evlilik amacından çok daha ötelere taşır. Kendisi bir kızkurusu olması bir yana, evlilikle biten kadın



romanlarındaki erkek karakterleri kullanarak, bir anlamda bir üst dil kurarak, işi kadınlar için kadınlar tarafından yazılan edebiyat eserlerini eleştirmeye kadar vardırır.

*Emma*'daki Frank Churchill'i Emma'nın gözünden gördüğümüzde:

Boyu, posu, havası, hali, tavrı tepeden tırnağa kusursuzdu, yüzünden de babasının yaşam dolu ifadesi okunuyordu. Kıvrak, zeki bir erkeğe benzerdi. Emma ondan hoşlanacağını o saat sezmişti. Genç erkeğin üzerinde öyle bir rahatlık, öyle gizliden gizliye bir kıvanç vardı, konuşması öyle akıcı ve oyalayıcıydı ki, genç kız onun da kendini yakından tanımak için sabırsızlandığını kestirdi. (172)

Emma hemen hemen her kadınla rahat tavırlarla konuşan Frank'le karşılaştığında, kadınlarla çok serüven yaşamış erkeklerin rahatlığını taşıyan bu adamın tavrını kendine âşık olduğu sonucuna vararak yanlış anlar. Mildred ise aynı tavırları sergileyen ve adeta bu türün bir temsilcisi gibi duran Rockingham için şunları söyler: "O çok tatlı ve eğlendiriciydi, benim de kendimi tatlı ve eğlendirici hissetmemi, söylediğim bazı şeylerin de akılcı olduğunu düşünmemi sağlıyordu. Çok geçmeden Wren subaylarını anımsadım" (84).

Mildred'in Rockingham tarifi, Emma'nın Frank Churchill'i ile hemen hemen aynıdır. Fakat Emma'nın evlilik gözlükleri ona bir yanılsamayı gösterirken, Mildred'in antropologlara uyacak gözlükleri onun aklına Rockingham'a âşık olup hayal kırıklıkları yaşamış kadın subayları getirecektir. Rockingham'ı mimozalara benzeten Mildred, onun karşısındaki heyecanının da, bu heyecanın geçici olduğunun da farkındadır: "Mimoza gerçekten ilk tazeliğini hemen kaybediyordu, bu yüzden satın almaya değmezdi, ben de duygularıma gem vurmamalı, sadece diğer insanların duygularını gözlemliydim" (85).

Kadınların hayatlarında evlilik odaklı yaşadıklarının, onlara bundan fazlaca bir hedef bırakılmadığının, bu yüzden gözlerine ilk çarpan şeyin evlilikle ya da ona giden yolla alakalı olduğunun farkındadır Mildred. Fakat bunun kadının hayatındaki önemi hakkında kuşkuları vardır. Evliliğin kadınlar için neden bu kadar değerli, belki de olduğundan da değerli bir konuma oturtulduğunu ve neden herkesin bunu görmezden geldiğini de sorgular. Böylece gözlemleyen kadınları gözlemleyen bir başka gözlemci olarak onlardan ayrılır. O şimdi evliliği hedefleyen ya da nihai mutluluk sebebi olarak kabullenen kadınlardan çok daha farklı bir yerden bakmaktadır etrafına:

Kızlar gününde herkes birbirinin sol elinin parmağında yüzük olup olmadığına bakıyordu. Genellikle bu yüzük sıradan, hatta bazen ince bir altın halkadan başka bir şey olmuyordu, ya da küçücük ve soluk renkli pırlantalarla süslü oluyordu. Belki kocalar da aynı çeşitliliği gösteriyorlardı, sadece kadınların katıldığı bu toplantılara gelemedikleri için onları ancak hayal edebiliyorduk ve nedense, her ne kadar sıradan ve vasat olsalar da gözümüzde öyle değilmiş gibi canlandırıyorduk. (123)

## Gözlem Aktarımında Birinci Tekil Şahıs

Birinci tekil şahıs ağzından hikâyeler anlatan Jane Eyre ile uzaktan yakından alakası olmadığını ısrarla belirtir Mildred. Zira *Kusursuz Kadınlar* da aynı *Jane Eyre* gibi birinci tekil şahıs ağzından yazılmış bir günce gibidir. Ama Jane Eyre'i Mildred'dan ayıran belli başlı özellikleri inceleyecek olursak, Mildred'ın bu benzetmeye neden bu kadar karşı olduğunu değerlendirmemiz kolaylaşabilir.

Yalnız bir çocuk olan Jane, kendini korumak, azarlanmamak ya da dövülmemek için daha o zamanlarda içine kapanır. Aile tarafından hırçın ve yabani olarak değerlendirilir. Maruz kaldığı ve kalacağı kötü muameleler onun daha çok içine kapanmasına, insanlara sürekli temkinli ve ürkekçe yaklaşmasına neden olacaktır. Ama kapandığı bu kozanın içinden insanları ve hayatı daha keskin gözlemlene şansı bulacak, bu karanlık ama kendince güvenli kozanın içinden kimin kendine zararı dokunacağını tam kestirmeden de çıkmayacaktır.

Çıkmaya cesaret ettiği zamanlarda da okuyucunun samimiyetine güvenmesi için elinden geleni yapacaktır: "Ben ne dediğimin, ne yaptığının pek ayırında olmadan, 'Dayım sağ olsaydı size ne derdi acaba?' diye bağırdım. Ayırında olmadan diyorum, çünkü dilim bu sözleri irademim izni olmaksızın söyler gibiydi. İçinden, benim iradem altında olmayan bir şey konuşuyordu sanki" (36-37). Bunun gibi iç dökmeleri roman boyunca Jane'den çok duyuyor olmamız, onun meydan okumalarından, kıyasıya eleştirilerinden sonra neredeyse özür dilemeye yaklaşacak olması soru işaretleri yaratır zihinlerde. Roman boyunca sürececek bu çeşit ifadelerin sebebi Raymond Williams'a göre Jane'in birinci tekil şahıs kullanmasının da başlıca nedeniyle yakından ilişkilidir (Williams 63). Zamanına göre bir kadının söylemesi ya da belirtmesi uygunsuz ve sivri bulunacak herhangi bir ifadesinden sonra Jane, bundan dolayı sanki af diler gibidir. Söylediklerinin ayırında değildir, gördüğü muamele karşısında kendinden geçmiştir vb... Anlatımda birinci tekil şahıs seçmesinin sebebi de budur. Okur ile arasında bir yakınlık oluşturabilmek.

Günce gibi çok özel ve mahrem bir dili kullanarak okurla adeta dertleşiyor, sırlarını paylaşıyor hissini yaratarak, roman boyunca verdiği savaştaki çıkışlarından doğabilecek herhangi bir rahatsızlığı kabul edilebilir, hoş görülebilir kılmak.. İşte bu özellik sadece romanda Jane'in gözlemlerine yansımayacak, tüm roman boyunca onun hislerinin her anlatımında mutlaka araya giren unsur olacaktır. Jane'in dönemin ruhuna, anlayışına, düşünce tarzına karşı yaptığı her türlü gözlem ve eleştiriye takip edecek, onların keskinliğini bileyecek bir arabulucu görevi görecektir.

Mildred ise daha yazının başında alıntıladığımız gibi birinci tekil şahıs kullanımının Jane Eyre'e benzetilmesine şiddetle karşı çıkar. Zira onun kullandığı birinci tekil şahısın, okuyucuya yönelişindeki sebep, gözlemlerini anlaşılır ya da kabul edilir

kılabilmeye yönelik değildir. Mildred'in roman boyunca kullandığı birinci tekil şahıs daha çok kendi iç konuşmalarına tanık eder okuyucuyu, Jane Eyre'deki gibi okuyucuya direkt bir hitapla ("Sevgili Okuyucu") karşılaşmaz.

Bu açıklamayı tam olarak kendisini ve yeni komşusunu karşılaştırdıktan sonra yapar Mildred. Kendisini sıradan belki de biraz kılıksız (tıpkı Jane Eyre'in sade mürebbiye kıyafetleri gibi), komşusunu ise dikkat çekici ve hoş bir kadın olarak tanımlar (Pym 7). Ama kendini sıradan kadınlara ümit veren Jane Eyre gibi hissetmediğini de hemen eklemeye gereği duyar. Tamamen sıradan ve silik bir kadın olan ve bir gözlemci olarak dikkat çekmekten de hoşlanmayan Mildred, belki de Jane Eyre'in öyküsünü hatırlar. Jane güzel ya da varlıklı bir kadın olmadığı halde, sadece karakteriyle kendisinden yaşça büyük ve sınıfça üstün bir erkeği kendine âşık edebilmiştir. Oysa Mildred kimsenin kendisine âşık olamayacağını düşünür, aşk ihtimalinin değil evlilik ihtimalinin bile üzerinde durmaz. Bu konularda ne kendisine, ne okuyucuya bir ümit vermediği açıktır.

Barbara Pym, Mildred gibi sıradan bir kadını gözlemci olarak romana yerleştirir ve bütün eleştirilerini ve iğnlemelerini onun ağzından duyarız. Kadın romanlarındaki aşkı arayan ve büyük maceralar sonunda ona kavuşan sıradan kadın yerine konuşan bu kızkurusu belki evi ve kilisesi arasında tüm tutkularından uzak bir hayat yaşamaktadır fakat yaptığı gözlemler kendinden önceki çoğu kadın karakterin yaptıklarından çok daha özgürlükçü ve alaycıdır.

## Gündelik Hayat, Toplumsal Değerler ve Gözlemci

Tüm roman kahramanlarımızın günlük hayatlarının ekseninde hemen hemen aynı mekânları buluruz. Ev, komşular, alışveriş ve kilise. Mildred yarım gün bir hayır kurumunda çalışmasına rağmen bunu pek bahse değer bulmaz, Jane Eyre mürebbiyelik yaptığı için evin dışına çıkabildiği pek nadirdir, kaçtığı anda ise bir rahibin evine sığınır. Emma'nın ev dışında gezinebildiği tek yer yakındaki kırlardır. Bir de komşulara ya da akrabalara yapılan ziyaretler. Kadın karakterlerin ait olduğu mekânlar belli olduğundan, bu mekânlarda karşılaştıkları kişiler ya da olaylar dışında gözlem yapmaları da beklenmez. Fakat bizim üzerinde duracağımız bu çerçeve içinde ne kadar gözlemci olabildikleri, gözlemledikleri değerleri ne kadar eleştirebildikleridir.

Öncelikli olarak tüm kadın karakterlerden beklenen karakter özellikleri vardır. Bunlardan en önemlileri yumuşak başlılık, zekâ, itaatkârlık, dini değerlere ve toplum kurallarına sadakattir. Jane Eyre yumuşak başlılık ve itaatkârlık konusunda başlarda uyum göstermekte zorlansa da romandaki Helen, Miss Temple, St. John gibi karakterlerin de "yardımı"yla özellikle dini değerleri ve kuralları sürekli yanı başında bulur. Jane bu karakterlere roman boyunca hayranlık besler, onlar kadar değerli ve dindar olamadığı için

kendini yetersiz bulduğu dahi olur: “Şu anda inancım sarsıldıysa çılgınlığımdandır. İyice çılgınlaştım ben. Damarlarımda kan yerine alev akıyor, yüreğim deli gibi atıyor. Bana destek olarak, yalnızca eskiden edindiğim inançlar, ilkeler var. Bunlara sınıksız sarılacağım” (411).

Jane’in hayran olduğu ve öğretmenliği bırakarak yardımına koştuğu St. John, Jane’e kendisiyle evlenip misyoner olarak gideceği Hindistan’a beraber gitmeyi teklif eder. Jane her ne kadar bunu kabul etmek istese de ona âşık olmadığından, Hindistan’a çömez, kız kardeşi gibi sıfatlarla gitmeyi önerir. St. John buna öfkeyle karşı çıkar: “Benim karım olmayı reddettiğin anda kendini ömür boyu bencil rahatlıklar, kıvrak karanlıklar yoluna mahkûm etmiş olursun. Bu durumda da, belki, dinden döndükleri için kâfirden beter sayılanlar arasında yer alırsın. Bunu düşün, ayağını denk al!” (576). Jane’in aktardığı satırlarda her ne kadar bir din adamının bir kadını kendine yoldaş değil sadece eş yani hizmetkâr gibi görmesi, onu sahiplenmesi eleştirilse de kitap boyunca bu eleştiri de yumuşatılır. Hatta kitabın sonunda St. John’un ne kadar değerli biri olduğunun tekrar tekrar altı çizilir, belki Jane’e haksızlık yapmıştır fakat yaptığı her şeyi Tanrı aşkıyla yaptığı kesindir

Dini değerleri ele alırken gözlemlediği haksızlıkları aktarmakta Jane ne kadar ketumsa, Mildred da o kadar cesurdur. İnsanların körü körüne inanç saydıklarını eleştirmekten, dini konular hakkında iğneleyici yorumlar yapmaktan kaçınmaz. Tanrı’nın varlığını bahçesinde ya da dağlarda daha çok hissettiğini söyleyen Mrs. Bonner’a şöyle cevap verir: “‘Korkarım benim bir bahçem yok, dağlara da pek çıkmam’ dedim. Aslında acaba Tanrı’nın varlığının, Vauxhall Bridge Caddesi veya Oxford Caddesi’nden çok Whitehall veya Belgrave Meydanı’nda hissedildiği doğru muydu? Kuşkusuz bunun bir nedeni olmalıydı” (58).

Mildred dini figürlerle, dinsel değerlerle ilgili keskin gözlemlerini kitap boyunca sürdürür. Eleştirileri daha çok gördükleri ve inandıkları arasındaki çelişkiden doğan bir ironi yaratır. Yüzeysel inançların ve değerlerin yanı sıra karakter olarak iyilik ve erdem konusunda da eleştirilerini sürdürür: “Biraz hüznümlendim ve... bunun ne kadar doğru olduğunu düşündüm, başkalarına karşı bu kadar güvenilir görünmemeyi tercih ederdim. Erdem çok güzel bir özellik ve hepimiz erdemli olmak için çaba gösteriyoruz ama yine de bazen insanı bunaltabiliyor” (49). Ya da Rahip Malory’nin nişanlısı Allegra Gray ondan, rahibin kız kardeşini kendi evine almasını istediğinde ve onun ne kadar iyi bir insan olduğunu hatırlattığında: “‘Hayır değilim’ dedim kabaca, çünkü kimsenin bu duruma düşmekten memnun olacağını sanmıyordum. İyi bir insan olarak tanımlanmak çok yüzeysel ve anlamsızdı” (140).

Ve Mildred’in yüzeysel değerlere önem vermediği de açıktı.

## Mildred ve Antropoloji

Mildred alt katına taşınan komşularından Mrs. Napier'in antropolog olduğunu öğrenince önce bunun ne anlama geldiğini anlayamaz. Daha sonradan Peder Malory bir antropologun ne iş yaptığını anlatmaya koyulurken Winifred: "Umarım bizi de incelemeye kalkmaz" der (18). Hâlbuki bu işi onlar yerine bir antropolog edası ile yapacak olan Mildred'dir. Hem de kendi türlerinin ismini "Kusursuz Kadınlar" olarak belirleyerek.

Barbara Pym yazarlık dışında bir süre antropologların araştırmalarının editörlüğünü üstlendiği Londra'daki Uluslararası Afrika Enstitüsü'nde çalışır. Burada antropologları ve onların çalışmalarını yakından gözlemleyen yazar, birçok romanında bu gözlemlerini kullanır.

Mildred karakteri roman boyunca çevresindeki insanları türler olarak ayırmaya ve bu türlerin özelliklerini incelemeye devam eder. Bu türlerden en önemlisi kitaba da adını veren "Kusursuz Kadın"lardır. Otuzunu geçmiş, hiç evlenmemiş, ev işlerinde becerikli, kilisenin müdavimlerinden oluşan bu kadın türüne kendisini de katar Mildred. "Benim gibi kadınların çok az, hatta hiç beklentileri olmadığını söylemek için kendimi zor tuttum" (41) dediğinde gerçekten de bunu kasteder. Büyük bir aşk, beklenmedik bir seyahat ya da heyecanlı bir olaydan ziyade günlük hayatın huzuru ama aynı zamanda yalıtımı içinde yaşar Kusursuz Kadınlar.

Mildred da yalnız yaşayan bir kız kurusu olarak gündelik hayatın hem tam içinde hem de dışındadır. Her ne kadar arkadaşlık ve komşuluk ilişkileri de olsa, kendini akıp giden günlük hayatın sakin kollarına bırakmış gibi de dursa, aslında gözlemlediği noktada oldukça yalnızdır. Bu hüznü ve yalnız olduğu noktadan, insanları (kendi türü dâhil) tüm özellikleri ile inceleyebilecek bir antropolog konumundadır. Gözlemlerinin odaklandığı türlerden birinin de antropologlar olması bu durumda hem ironi dolu hem de manidardır.

Romanda tanıştığımız iki antropologdan biri komşusu Helen Napier diğeri de onun hem iş arkadaşı, hem de kocası uzaktayken bir ilişki yaşadığı Everard Bone'dur. Beraber bilimsel kurula bir tebliğ sunacakları zaman Helen Mildred'i da davet eder Rockingham da Mildred'a dönüp her zamanki sıcakkanlı tavrıyla sanki Mildred'in bakış açısını açıklar gibi şöyle der: "Evet, Miss Lathbury, ikimiz arka sıralara oturup antropologları gözlemleriz. Onlar insanlığı inceliyorlar, biz de onları inceleriz" (40). Dediği gibi de olur. Beraber bilim derneğinde bir köşeye çekilip insanları gözlemlerler. Mildred için antropologlar "çok ilginç ve alışık olmadığı tiplerdir" (99). Onlara bir antropolog gözüyle ilk defa karşılaştığı bir kabile olarak bakmaktadır. Mildred'in gözleri daha çok bir kenarda örgü ören ve konuşma sırasında uyuyakalan başkanın karısına takılır. Kadın uyuyakalınca Mildred'in içi rahatlar, alışkın olduğu bir davranış kalıbıdır bu. Diğer insanlardan pek farkları yok diye düşünür Mildred. Fakat daha sonra anlayacağı üzere

uyuklayan hanımın antropoloji ile bir ilgisi yoktur. Bundan biraz hayal kırıklığına uğrayan Mildred, onun en azından kocasının kitabındaki düzeltmeleri yapıp dizin sayfasını hazırladığını öne sürer. Bu daha isabetli bir tahmin olur zira Everard'a göre bu bir eşin görevidir. Aslında bu cümle ile antropologların da diğer insanlardan pek farklı olmadıklarının ipuçları verilmeye başlamıştır. Mildred, Daha sonra Everard'ı incelemeye başlar. Genç veya deneyimsiz bir kadının hiçbir beklentisi olmadan ona gizlice âşık olabileceğini fark eder. Bu deneyimsiz ve beklentisiz sıfatları aslında Mildred'a uymaktadır. Kitabın sonunda da Everard'ı daha da yakından inceleyeceğine şahit oluruz.

İleriki sohbetlerinde iyiden iyiye emin olacağımız bir nokta vardır ki antropologları bir antropolog hassasiyeti ile inceleyen Mildred'a göre onların da sıradan insanlardan bir farkları yoktur. Meslektaşlarının Helen ile kendisini gördüklerinden şüphelenen Everard ile Mildred'ın konuşmalarından bunu çıkarmak pek de zor değildir:

Bundan bir şey çıkartacaklarını sanmıyorum. Antropologlar ilkel toplumlarda öylesine garip davranışlarla karşılaşılıyorlar ki, bizim toplumumuzdaki bütün davranışları onaylayacaklarına eminim. Pek de emin olmasan iyi olur. Tyrell Todd küçük dedikodulara bayılır. (157)

Aslına bakacak olursak Everard, Mildred'ın da çok güzel örneklediği gibi bir antropologdan beklendiği üzere her davranışı onaylayacak, hoşgörülü ve açık fikirli biri değildir. Helen'le bekâr olsa bile evlenmeyi düşünmez zira Helen'in sağduyulu, tertipli hatta ahlaklı bir kadın olmadığına inanmaktadır. Hatta boş bulunarak ona ümit verilmediği halde sevgisini itiraf etmiştir. Onunla görüldüğünde telaşlanır ve dedikoduları düşünerek panikler. Yaşadığı bu macera dışında kafasında belirli bir eş tipi vardır. Ve bu tip de beklenildiği üzere sağduyulu bir kadındır. "Ocağının yanında daima temiz bez bulunduran ve kocasının yazdıklarının düzeltmelerini yapan" bir kadın. Tıpkı başkanın eşi gibi, ya da kusursuz kadının güzel örneklerinden olan Mildred'ın kendisi gibi..

Mildred'ın gözlemlediği türler bununla sınırlı kalmaz. Tehlikeli ve tehlikesiz olmak üzere iki türde olabilen dullar (51), etrafları genellikle yaşlı kadınlarla çevrili olarak yaşayan soğuk ve mesafeli rahipler (ki bundan dolayı tehlikeli türden dullara meyiletme riskleri vardır) (118), Rockingham'ın bir tatlı sözü ile ona âşık olan sonra da bir kenara atılan Wren subayları (125), Byron ve belki de Jane Eyre okuyarak romantik olduklarını düşünen fakat hayatlarında okuduklarına benzer hiçbir aşkla karşılaşamayacak sıradan kadınlar: Winifred ve Dora (72) vb...

Bütün bu türler Mildred tarafından roman boyunca hem onlarla yakın ilişkiler kurarak hem de onlara onların erişemeyeceği ya da gözlemlerini etkileyemeyeceği bir mesafeden bakarak incelenir. Mildred'ın farkı bir kusursuz kadın olarak hem etrafındaki tüm kusurları bir cümleyle ortaya çıkarabilecek bir zekâyâ hem de bu kusurları kabullenerek onlarla çevrili yaşayabilecek olgunluğa ve güce sahip olmasıdır. Belki de

gözlemlerinin gücünü, günlük hayatın bu kadar sıradan bir parçasının bu kadar sıra dışı yorumlar yapabilmesinde aramalıyız...

### En Cesur Gözlemci Daima En Yalnız Olandır

Kadın yazarlar karakterlerini yaratırlarken başlarında sürekli toplum değerleri ve kadının toplumdaki belirlenmiş yerini koruyan ve gözetken hayaletlerle savaşırlar. Kadın olarak yazma eylemine cesaret etmek yeterince güç bir meydan okumayken, gözlemlerini ve eleştirilerini dillendirecek karakterler yaratmak daha da güç bir işti. Bu soruna Bronte'nin birinci tekil şahıs kullanması ya da Jane Austen'in romanlarının daima mutlu bir evlilikle sonlanması gibi kendilerince çözümler buldular. Ama gözlem gücünde kadın karakterleri duygudan, erdemden, iyi insan olma gibi çoğunlukla içi boş yüzeysel ve gerçekçi olmayan, sadece toplumun değerlerine sıkışmış cenderelerden çıkarmaları mümkün olmadı. *Kusursuz Kadınlar* romanındaki Mildred karakterinin gizli bir gözlemci olarak kendinden önceki kadın kahramanlarla, romanların yazılış şekilleriyle bir derdinin olduğu açıktır. Bunun eleştirisini de sıradan bir kız kurusunun ağzından yapması, gözlemlerine ironi dolu bir keskinlik katar.

"Çoğumuz için hayatın bunlardan, –büyük trajedilerden çok küçük huzursuzluklar, korkunç ayrılıklardan romanlardaki veya tarihteki dramatik aşk hikâyelerinden çok ufak zararsız bağlantılardan– ibaret olduğunu" (112) söyleyen Mildred'in, Jane Eyre gibi tutkulu bir kadından çok belki bir Jane Austen karakterine yakışacak sözler etmiş olduğunu düşünebiliriz. Fakat herhangi bir Austen karakterinde Mildred'a benzer bir gözlemci güç ile karşılaşmamız zordur.

Kadın kahramanların ya sevgi ve erdem dolu olmaya, ya maceralar ve tutkulu aşklar yaşayıp yine sevgi ve erdem dolu olmaya, ya da maceralar ve tutkulu aşklar yaşayıp sonunda cezalandırılmaya mecbur oldukları kitaplardakinden farklı bir karakterdir Mildred. Bu kitapların hepsini sanki okumuş, sonra dönüp kendi dilini oluşturmuş bir karakterdir. Günlük hayatın içinde olması ne kadar yaşayan bir karakter olmasını sağlıyor ise, kendi içinde hep yalnız ve çevresindekilerce hiç anlaşılmayan bir yanı olması da onun alabildiğine tarafsız ve dürüst bir gözlemci olmasını sağlar. Hem antropologları hem de kilise müdavimlerini aynı beceri ile gözlemleyebilmesi kendi içinde bu ikiye ayrılmışlığından kaynaklanmaktadır.

Kendi içinde ikiye ayrılmış olması ona bir narsistin kendine acımasından çok hüznünlü fakat dürüst bir yan katar. Zira sıradan insanların içinde yaşayan yanı antropologlardaki sıradanlığı, yalnız ve mesafeli yanı ise sıradan insanları, belki de onların içindeki kendini, bir antropolog edası ile tarafsız incelemesini sağlar. Burada kendine acımadan çok, Hawaii Ateşi isimli bir ruju kendine uygun gören sıradan bir kızkurusuna

acıyan ve hayret eden bir tezgâhtarla (belki de toplumla) alay eden bir gözlemciden bahsetmek bence daha mümkündür.



## KAYNAKÇA

- Austen, Jane. *Emma*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre*. Çev. Nihal Yeğınobalı. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Pym, Barbara. *Kusursuz Kadınlar*. Çev. Elif Uras. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Williams, Raymond. "Charlotte and Emily Bronte" *The Brontes*. New York: Chelsea House Publishers, 1987

## Çiğdem Mater

1978'de doğdu. Çeşitli kentlerde, çeşitli okullarda okudu, okumaya devam ediyor. Okumaya başlamasıyla birlikte yazmaya başladı. Yazmaya da devam ediyor. Polisiye seviyor, hem okumayı hem de izlemeyi. "Bir gün çok iyi bir polisiye yazabilir miyim acaba" diye hayaller kuruyor. Isabelle Allende seviyor, ta Latin Amerika'dan Türkiye'yi anlattığını düşünüyor Kadın olma hallerini seviyor, üzerine düşünüyor Popüler kültürü ve magazini anlamaya çalışıyor Daha çok yazmak, daha çok okumak için kendine ve hayata vakit ayırmak istiyor ama yapamıyor Çok gezenin de çok okuyanın da bildiğinden emin, ikisini de çok yapmaya çalışıyor

## Ermeni Kadınlar İçin Bir Adalet Feryadı

Türkiye’de kadın hareketinin miladı, benim gibi şimdilerde 30’larına gelmiş olanlar için 1987’dir. 1987 yılında bir grup kadının aile içi şiddete karşı İstanbul / Kadıköy Yoğurtçu Parkı’nda yaptıkları eylem, aslında Türkiye kadın hareketinin 1980 darbesinden sonra yoğunlaşmaya başlayan kadın üzerine düşünme, feminizm ve sokağa çıkma faaliyetlerinin en önemli dışavurumu oldu. Yoğurtçu Parkı’ndaki eylem aslında 1960’lardan itibaren harekete geçmiş olan Türkiye kadın hareketinin 1980 darbesinin sonrasında kendisini kitlesel olarak gösterebilmesinin ilk adımı oldu. Aynı dönemler üniversitelerde akademik olarak feminizm üzerine düşünmeye başlayan kadın ve erkek akademisyenlerin artmasına ve feminizmin konuşulmasına da denk geliyor.

Kadın hareketindeki bu kıpırdanma elbette kendinden daha öncekileri kendine öncül etti. Hem dünyadaki kadın hareketinden hem de Türkiye’deki ve Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kadın hareketinden feyz aldı. Bizler, 1987’de henüz çocuk olanlar ise, kadın hareketine ve kadın olmaya dair pek çok şeyi bu kuşaktan öğrendik. Ki bu kuşak, içinde efsanevi kadın dergisi *Pazartesî*’yi, Duygu Asena’yı, Şirin Tekeli hocayı, Mor Çatı’yı ve daha adı sayılması gereken birçoklarını barındırır.

## Osmanlı Kadın Hareketinden Bugünlere

İşte bu kuşak sadece bize kadın hareketini anlatmakla, kadınları öğretmekle kalmadı, aynı zamanda öncülerini de, Osmanlı dönemindeki kadınları ve kadın hareketlerini de anlattı. Örneğin Yaprak Zihnioğlu'nun 2003 yılında Metis Yayınları'nca yayımlanan müthiş hafıza kitabı *Kadınsız İnkılâp Nezihe Muhiddin Kadınlar Halk Fırkası Kadın Birliği* Osmanlı dönemindeki kadın hareketini ve Kadınlar Halk Fırkası'nı anlamamız için önemli bir çalışmaydı. 1990 yılında kurulan İstanbul merkezli Kadın Eserleri Kütüphanesi'nin de bu sürece katkısı yadsınamaz ölçüde önemliydi.

Türkiye kadın hareketi “biz de varız” dediği 1980'li yılların sonundan itibaren geçmişe bakmaya başladı. Kadın hareketinin ülkenin siyasi gündemi içindeki yeri de zaman içinde sorgulanmaya başladı, geçmişe dönüldü, kadınlar güçlendi ve geçmişteki kadınsızlığın hesabı sorulmaya başlandı. Akademideki kadınlar bunu akademik araştırmalarla yaparken siyasetteki kadınlar da yayınlarla, dergilerle ve en önemlisi “sokaklar bizimdir” diyerek eylemlerle gösterdiler.

## Genç Ermeni Kadınlar Geçmişe Bakıyor: Haygin

Türkiye kadın hareketinin başlangıcından itibaren sol çizgide olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kadın hareketi sadece kadın meselesini değil, 1980'lerden itibaren çok daha yakıcı hale gelen Kürt sorununa da, savaşa da, militarizme de söz söyler hale geldi. Ancak bu süreçte ciddi bir eksiklik yaşandı ne yazık ki. Cumhuriyet ile birlikte zaten “azınlığın azınlığı” haline gelen Türkiyeli Müslüman olmayan kadınlar mücadelenin bir parçası olmakla birlikte, sözleri ve sesleri az duyulur bir kesim olarak kaldılar. 2000'lerin başından itibaren “Haygin / Ermeni Kadın” adıyla bir araya gelmeye başlayan bir grup Türkiyeli Ermeni kadın ise tam da bu eksikliği kapatmaya talip oldular. Çok da iyi ettiler.

Yüzyılın başında, 1915 Ermeni Soykırımı öncesinde Türkiye'de okuyan, yazan, araştıran ve siyaset yapan Ermeni entelektüel ve feminist kadınların varlığını bize anımsatanlar da işte bu kadınlar, “Haygin” oldu. Türkiyeli Ermeni yazınının en önemli kaynağı Aras Yayınları'nın yayımladığı ve Haygin bünyesindeki kadınlardan ikisinin Lerna Ekmekçioğlu'nun ve Melissa Bilal'in derlediği *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar* Türkiye feminist yazınındaki çok önemli bir açığı kapatan çok önemli bir eser. Lerna Ekmekçioğlu ve Melissa Bilal 1862–1933 arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında eser veren, düşünen, konuşan ve üreten Ermeni kadınlarından beşini seçerek bize anımsatıyorlar. Metinlerin orijinal dillerinden Zülal Kılıç, Satenik Alanyan, Anjel Selver Çekem, Takuhi Yovmasyan, Melissa Bilal, Maral Aktokmakyan, Payline Tovmasyan, Talal Şilelyan ve Sirpuhi Bilal tarafından Türkçeleştirilen *Bir Adalet Feryadı*, Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'in

ilk on yılına kadarki dönemde feminist eserler vermiş beş Ermeni kadın yazarın yazdıklarından örnekler içeren ve çoğunluğu acılı hayatları anlatan bir kitap.

### Mahlasla Yazan, Sonra Mahlasını Atan Bir Kadın: Elbis Gesaratsyan

Kitap 1830'da İstanbul Beşiktaş'ta doğan, 1862-1863'te ilk Ermenice kadın dergisi *Gitar*'ı yayımlayan ve İskenderiye'de hayatını kaybeden Elbis Gesaratsyan ile başlıyor. Gesaratsyan, Türkiye'deki ilk Ermeni kadın gazeteci olarak kabul ediliyor. İlk Ermeni kadın dergisi *Gitar*'ı Hayguhi mahlasıyla yayımlamaya başlayan Gesaratsyan'ın o dönemde mahlas kullanmak zorunda kalmasını araştırmacı Hrand Asadur şöyle açıklıyor: "Belli ki girişimimi zamanın koşullarında alışılmadık bir durum olarak görüyordu; bunun sonucunda da gerçek adıyla ortaya çıkmaya cesaret edemedi" (Boğosyan "Elbis Gesaratsyan... 22).

*Gitar* 1863'te yedi sayı çıktıktan sonra abone yetersizliği nedeniyle yayın hayatına son verdi. Ama Elbis Gesaratsyan yazmayı bırakmadı. 1879'da *Eğitimsever Ermeni Kadına Mektuplar* başlıklı bir kitap yayımladı. Gesaratsyan yaşadığı döneme göre oldukça devrimci ve ilerici metinler kaleme alıyordu. Kitaptaki mektuplardan birinde mesela şöyle diyordu:

Öyle ki sevgili dostum, zamanımızın koşulları bize uygun fırsatlar sunuyor ve artık baskıcı yönetimler altında esir değiliz. Elimiz kolumuz bağlı değil, kör kör dolaşmak yaraşmaz bize. İlerlemek için önümüzde uygun alanlar var. Biz hala geriliğe gömülmüşüz. Çaba göstermezsek, doğal yeteneklerimizi inkâr ederek insanlığın aşağı parçası olarak addediliriz ve erkek cinsinin üzerinde bir yük sayılıp hakareti hak ederiz. İşte erkek ve kadın arasında büyük bir ayrım oluşturan nedenler ve bunlar karşısında derin bir acı duyan özgürlükçü ruhunu paylaşan dostun... (Gesaratsyan "Eğitimsever Ermeni Kadına. " 29)

### Aslolan Eğitimidir

Gesaratsyan son derece ilerici metinler kaleme alıyor, kadınların eğitiminin çok önemli olduğunu vurguluyor, kadınların da olduğu bir toplumsal hayatın, kamusal alanın ne kadar güçlü olacağından söz ediyor, kadınların kurtuluşunun okumakta olduğunu söylüyor. Bütün bu söylediklerinin 1863 koşullarında ne kadar ilerici olduğunu düşünürseniz *Gitar* dergisini çıkarırken mahlas kullanmış olması da mantıklı bir hal alıyor elbette.

Gesaratsyan sadece kadınların eğitimiyle ilgili yazılar yazmıyor, aynı zamanda bir şiddet karşıtı ve Ermeni kadınlarının İstanbul'da dahi şiddete maruz kalmalarını anladığını söylüyor. Ona göre şiddeti de yok etmenin yolu eğitimden geçiyor. Yazılarında kadına yönelik şiddeti açıkça dile getiriyor, bu da mahlasın başka bir açıklaması tabii.

Gesaratsyan'ın kaleminden kadınların fırsat olduğu halde ilerlemediği sonucunu çıkartmak mümkün, dönemin kadınları için bunu düşünmek biraz haksızlık bence.

Kadınların toplum hayatına karışmalarını, eğitim görmelerini savunan yazılar kaleme alan Gesaratsyan'ın aile hayatıyla ve kadının ilerlemesiyle ilgili görüşlerine katılmasam da, aradan geçen 100 küsur yıllık zamanda kadınların toplumsal hayatlarına dair gelişmelerin çok da Gesaratsyan'ın ve elbette bizim istediğimiz kadar olmaması insanın canını sıkıyor. Bundan yüzyıl önce de aynı fikirde olan kadınlar olması sevindirici, ancak yüzyılda alınan arpa boyu kadar yol üzücü...

### Zamanının Duygu Asena'sı Sirpuhi Düsap

Kitabın ikinci ismi 1841'de doğan Sirpuhi Düsap. Fukaraperver Kadınlar Cemiyeti'nin kurucularından olan Düsap 1883'te yayımlanan ilk romanı *Mayda*'nın aile kurumuna zarar verdiği gerekçesiyle erkek entelektüellerden aldığı tepkilere rağmen daha sonraki iki romanı *Siranuş* ve *Araksiya ya da Mürebbiye*'de de kadınların kurtuluşuna dair temaları işlemeyi sürdürmüştü. Düsap'ın aldığı tepkiler de ne yazık ki bize çok yabancı değil. Çok eski değil, daha 20 yıl önce, 1980'lerin sonlarında Duygu Asena *Kadının Adı Yok* kitabını yazdığında da benzer tepkiler almıştı. Düsap varlıklı bir Ermeni ailesinin kızı olarak doğduğu İstanbul'da kendisi de eğitilmiş bir kadın olan annesinin sayesinde küçük yaşta toplumsal sorunlarla ilgili tartışmalara kulak misafiri oldu. Yetişkin bir kadın olunca da tıpkı annesi gibi pek çok dernek ve kurumda görev aldı. Bir Ermeni kadın tarafından yazılan ilk roman olan *Mayda* dönemin erkeklerinden, özellikle de Ermeni erkeklerinden tepki aldı. Düsap, *Mayda* ile birlikte kadının ekonomik bağımsızlığını kazanmamış olmasının yarattığı psikolojik, toplumsal ve ekonomik etkilerine değiniyor, çözüm önerileri getiriyordu, yürekli bir feminist eserd (Rowe "Öncü Anneler... 42). Düsap daha sonraki romanları *Siranuş* ve *Araksiya ya da Mürebbiye*'de feminist duruşunu daha da ileri götürdü, önerilerini arttırdı. Düsap, yazılarında Ermeni kadını olmak üzerinde de duruyordu. Ermeni kadınının toprakla bağını, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın ve Ermeni olmayı, Ermeni kadınının Ermeni kimliğini taşıyan yanını yazıya döküyor, tartışmaya açıyordu, Ermeni kadınlara seslenerek çalışmanın öneminden söz ediyordu:

Hayır, Ermeni kadınları, yoksulluk onursuzluk değildir. Ermeni genç kızları, narin ayaklarınızla hayatın dikenli yollarında cesaretle ilerlemek, o dikenlerin üzerinde ayak izlerinizi cesurca bırakmak faziletinizin ışıltısını karartmaz, aksine daha da güçlendirip parlatır. Ermeni genç kızları, bu harika fedakârlıklar sizleri en parlıtlı süsten daha çok güzelleştirir. Teselli ve mükâfatı dahi çabada bulursunuz. (Rowe "Öncü Anneler... 42)

## Zabel Yesayan ve Sibil'in de Esin Kaynağı

Sirpuhi Düsap, Ermeni kadınlarına çağrı yaptığı kitapları ve makaleleri sayesinde Ermeni kadınlarının önünü de açmış, pek çok Ermeni kadın Düsap'tan aldıkları cesaretle yazmaya girişmişler. Yazmaya Düsap sayesinde başladıklarını söyleyenler arasında Zabel Yesayan ve Sibil de var.

Düsap'ın kendi dönemi için gerçekten cesur olduğunu belirtmekte fayda var. O dönemlerde konuşan, sesini çıkaran kadınlar bile bir elin parmaklarını geçmezken Düsap kadınları hayata dâhil olmaya, kendi hayatlarını kurgulamaya ve ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaya çağırmış. Doğal olarak da özellikle Ermeni erkeklerinin ama genelde pek çok erkek entelektüelin tepkisini çekmiş.

Düsap, metinlerinde kadınların kurtuluşuna giden yolları tarif etmiş. *Siranuş*'ta geleneksel hayat ve modernite arasında sıkışmış bir kadını anlatıyor mesela. Bu sıkışıklığı çözmek için önerisi ise romantik bir aşk. Bugünden bakıldığında çok basit gibi görünebilir ama aslında o döneme göre, geleneklerin tamamen ayakta olduğu ve kadınları durmaksızın sıkıştırdığı döneme göre çok da fena bir öneri olmayabilir.

## 17 yaşında, Müslüman Bir Ülkede Kadın Kuruluşu Kurmak?

*Bir Adalet Feryadı*'nın üçüncü ismi Zabel Asadur. Sibil adıyla tanınan Asadur, 1863'te İstanbul'da doğmuş. 1934'te yine İstanbul'da hayatını kaybetmiş. Bir Adalet Feryadı'nı okuyunca "ne kadar da çok varmış" dediğim Ermeni yardım cemiyetleri Sibil'in de hayatında diğer yazarlarda olduğu gibi ciddi yer tutuyor. Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti, Okulsever Ermeni Kadınlar Cemiyeti, Fukaraperver Kadınlar Cemiyeti kitapta adı geçen kadın kuruluşlarından sadece bazıları. Bu kuruluşların bir bölümünün bugünkü yardımseverler dernekleri benzeri olduğu muhakkak. Ancak bazıları da dönem içinde son derece önemli faaliyetler yapan kurumlar haline geliyor. Sibil'in henüz 17 yaşında bir lise öğrencisiyken liseden 7 kadın arkadaşıyla birlikte kurduğu "Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti" işte tam böyle, önemli faaliyetler yürüten bir kurum oluyor.

17 yaşındayken, üstelik de bir Müslüman imparatorlukta, bir Hristiyan olarak yaşarken bir kadın kuruluşunun kurulmasına ön ayak olabiliyor, bu da aslında aradan geçen 100 yılda neler olamadığını gösteriyor. Sibil sadece bir yazar olarak yer almıyor Osmanlı kadın hareketi sahnesinde. Aynı zamanda ateşli bir aktivist. Kadın hakları ve kadınların eğitimi üzerine kafa yoruyor. Taşra okullarına gidiyor, kız çocuklarının okuması için çalışıyor, o okullarda öğretmenlik yapıyor. Sibil'in ve kurduğu Milletperver Ermeni Kadınlar Cemiyeti'nin kız çocuklarının okuması için çabalaması Ermeni kadın yazarlar üzerine bir kitap yazan Victoria Rowe tarafından şöyle yorumlanıyor:

Milletperver'in Ermenice öğretme politikası kızlara bir ulusal kimlik aşılamayı

görevinin bir parçasıydı. Milletperver üyesi Arşaguhi Teotig'in 1909'da Kilikya'ya yaptığı gezide açıkça belirttiği gibi "Onların (Ermeni kızlarının) kendi dillerini ve halklarını sevmeleri için okullar açıyoruz" Milletperver üyeleri aydınların güçlü bir ulus yaratma çağrısına Ermeni kadınlarının desteğini sağlayarak ve vilayetlerde kız okulları açıp, kentli ve köylü Ermeni kadınları arasında bir işbirliği oluşturmaya çalışarak yanıt verdiler. Modern Ermeni eğitim sisteminin hedeflerinden biri de, ortak bir ulusal kimlik duygusu yaratabilmektir. (Rowe "Sorunun Temel Çözümü... 123)

Sibil aynı zamanda ateşli bir Meşrutiyet destekçisi, en azından başlarda. İstanbul'da Kilikya'daki okullar için para toplama toplantılarından birinde yaptığı konuşmada şöyle diyor:

Aleyhimizde ne söylerlerse söylesinler, ne yaparlarsa yapsınlar, hedefimizden bir milim sapmamaya ant içtik. Taşralı kızkardeşlerimiz için son nefesimize kadar çalışacağız. Onları yükseltecek, layık oldukları yerlere getireceğiz. Gelecek kuşakları kızkardeşlerine hizmet etmek üzere eğiteceğiz; Onlar da başkentteki kardeşlerini sevmeyi öğrenecekler. İşte, Meşrutiyet'in kutsal ilkelerini gerçeğe dönüştürecek olan bu uyumdur- Hürriyet, Eşitlik, Kardeşlik ve Adalet. (aktaran Rowe "Sorunun Temel Çözümü..."125)

Sibil'in 1909 Adana Katliamı sonrasında ailelerini kaybedenler için kampanyalar düzenlediği düşünülürse çok kısa bir zamanda Meşrutiyet'e bağladığı umutlarının yıkıldığını görmek onu çok üzdüğünü tahmin etmek zor değil.

Sibil'in, eşi Hrand Asadur birlikte hazırladığı Ermenice ders kitaplarından *Tan-karan* (Hazine) günümüzde de İstanbul Ermeni okullarında edebiyat ders kitabı olarak okutulmaya devam ediyor. Sibil'in kadın hakları ve feminizm üzerinden yayımladığı en önemli eser ise 1891'de yayımlanan *Bir Kızın Kalbi* adındaki kitabı. Romanlarında evlilik, aşk, kadınların kamusal alana girmesi ile ilgili önemli tahliller yapan Sibil, *Bir Kızın Kalbi*'nde meslek sahibi bir Ermeni kadını romanının kahramanı yaparak bir ilk olur 1895'te, romandan dört yıl sonra, ileride ikinci kocası olacak olan Hrand Asadur'a yazdığı bir mektupta Sibil "kadın için aşkın hayat demek olduğunu" söyler. Zaten *Bir Kızın Kalbi* de iffeti konusunda çok dikkatli olan, zengin bir ailenin biricik kızı Pupil'un İstanbul'daki hayatını aşk penceresinden anlatır. Pupil'un "beşik kertmesi", Avrupa'da okuyup İstanbul'a dönen ve romanın kadınların evden çıkmasını istemeyen muhafazakâr tarafını temsil eden Dikran ile ilişkisi Ermeni toplumunda kadın, kadına bakış, kadınların kamusal alandaki yeri, çıkarılabilen sesin çokluğu gibi konularda daha o zamanlardan son derece öğreticidir. Pupil aşıksız bir evlilik istemez, isyan eder, evlenmeyi reddeder. Bugün için bile devrimci sayılabilecek bir hareket bu.



## Ermeni Kadınları Sokağa Çıkartmak, Hayata Katmak İçin

Sibil bu devrimci tavrını kendi hayatında da sürdürüyor elbette. Ermeni kadınlarının hayata daha çok dâhil olması için elinden geleni yapıyor. 1909 yılında Ermeni kadınların kurduğu Genç Kızlar Cemiyeti'nde, taşrada yaşayan ve eğitim hakkına kavuşmaları sıkıntılı olan Ermeni kadınlar için düzenlenen bir toplantıda, "Milletperver Kadınlara" hitaben yaptığı konuşmada şöyle diyor:

Siz Ermeni kadınına yalnızca kuru ekmeğe ve merhamete layık bir varlık olarak mı görüyorsunuz? Hayır. Ermeni kadını merhamete muhtaç değildir. O kendi ekmeğini kendi çabasıyla kazanacak. Fransız, Amerikan, İngiliz kadınları kadar akıllı ve çalışkan, onlardan daha alçakgönüllü, cesur, bilhassa da güçlüdür Ermeni kadını. Onlar gibi iyi eğitilmesi de gerekir. (aktaran Rowe "Sorunun Temel Çözümü... 126)

Hem Sibil'in, hem Sırpuhi Düsap'ın hem de Elbis Gesaratsyan'ın metinlerinde ortak bir dikkat çekici nokta var. O da taşradaki Ermenilere bakış. Bu okuyan, yazan, üreten Ermeni entelektüel kadınlar, yoksullukla boğuşmak durumunda kalan, eğitime erişim imkânları İstanbul Ermenileri kadar fazla olmayan Anadolu'daki Ermeni kadınlara tamamen yardım etme amaçlı iyi niyetle, biraz acıyarak bakıyorlar ne yazık ki. Anadolu Ermenileri ile İstanbul Ermenileri'nin aynı ve eşit kabul edilmediklerini bu şekilde görmek insanı örseliyor elbette ama şu zamanlarda bile yapılan bu ayrımın da yeni olmadığını gösteriyor.

## Zaptedilmiş Matem: Zabel Yesayan

2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen Ermeni Konferansı sırasında Elif Şafak'ın, hayatına dair şahane bir sunum yaptığı Zabel Yesayan kitaptaki dördüncü Ermeni feminist kadın yazar Sorbonne Üniversitesi'nde edebiyat ve felsefe derslerini takip eden, böylelikle üniversiteye giden ilk Ermeni kadın olan Yaseyan savaş ve şiddet karşıtı söylemleriyle dikkat çekmiş. 1908'e kadar Paris'te kalan, 1909 Meşrutiyet sonrasında Türkiye'ye dönen Yesayan 24 Nisan 1915'te İstanbul'dan yola çıkan ve Ermeni Soykırımı'nın sembolü kabul edilen, 250'den fazla Ermeni aydını süren trene binmekten bir hastanede saklanarak kurtulmuş. Yesayan kendini önce bir Türk kadın, sonra da bir Rum dantelci olarak tanıtarak Bulgaristan'a kaçmış, 1933'ten sonra Sovyet Ermenistanı'na yerleşmiş, 1937'de Stalin kovuşturmaları sırasında tutuklanıp Sibiry'a sürülmüş, 1942 ya da 1943'te bilinmeyen koşullar altında Sibiry'a'da hayatını kaybetmiş. Bu hayat hikâyesi bile Yesayan'ın kısa hayatı boyunca hep muhalif olduğunu gösteriyor aslında.

Elif Şafak, Ermeni Konferansı'nda Yesayan üzerine yaptığı "Sürekli Sürgün: Zabel

Esayan Üzerine Bir İnceleme" başlıklı sunumunda Yesayan'ın bir kadın yazar olarak, üstelik de bir feminist olarak var olmasının zorluklarını şöyle anlatıyor:

Zabel Esayan'ın dönemin edebi ve kültürel ortamında nasıl bir yer aldığını anlamak için dönemin gazetelerine bakmakta yarar var. Örneğin 18 Mayıs 1905 tarihli şark Matbuatı, Arevelyan Mamul isimli Ermenice siyasi ve edebi gazete, kendisi hakkında şöyle diyor: "Değerli yazar Madam Zabel Yesayan, Sembolistler ve Rene Gil başlıklı oldukça doyurucu bir yazı kaleme aldı... İstanbul edebiyat çevrelerinde nevi şahsına münhasır ve göz ardı edilemez yeteneği ile haklı bir şöhrete sahip olan Zabel Yesayan'dan aynı derece güzel ve ilgi çekici bir yazı dizisi sözünü aldığımızı büyük bir memnuniyetle okurlarımıza duyururuz.

Zabel Esayan'ın bu erken dönemdeki yazılarında feminist çıkışlar görürüz. Hem Ermeni cemaatinin, hem en geniş anlamıyla memalik-i Osmaniye'nin erkek egemen dokusunu sorgulayan yazılar kaleme alır. Yazar olmaya son derece erken yaşta karar vermiş olduğunu anılarından ve onun hakkında yazılanlardan anlıyoruz. 17 yaşındayken dönemin önemli kadın yazarlarından Serpuhi Dussap'ı ziyaret eder. Dussap onun yazarlığı aklına koyduğunu anlayınca 'o zaman seni ikaz etmeliyim" der. "Bir kadın romancı için bu yolda destekten çok köstek vardır. Ermeni cemaati henüz bir kadın yazarın bağımsız ve başarılı yükselişine tanıklık etmeye hazır değil"

### Adana Katliamının Büyük Acısı

Yesayan'ın hayatının en önemli deneyimlerinden birisi bence 1909 Adana katliamından sonra İstanbul Ermeni Patrikhanesi tarafından Adana'ya inceleme için gönderilen ekibin içinde yer alması. Yesayan bu geziden sonra *Yıkıntılar Arasında* adlı bir kitap kaleme aldı. Marc Nichannian'ın 2009 Hrant Dink Memorial Workshop'ta yaptığı "Zabel Yesayan: Gasp edilmiş Matern" başlıklı sunumda söylediği gibi Yesayan kitabında o çok büyük acıyı hissettirerek anlatmıştı. Elif Şafak, Yesayan sunumunda bu anlatımları şöyle yorumlar:

1909 yazında İstanbul'daki görece korunaklı burjuva ortamından çıkar ve Adana'ya gider. Takip eden üç ayı Adana-Mersin ve Kilis üçgeninde dolaşarak geçirir. Buradan İstanbul'a gönderdiği mektuplar Adana katliamlarının ertesinde Adana ile ilgilenen araştırmacılar için mühim bir kaynak teşkil etmektedir. Gördüğü her şeyi ayrıntılarıyla rapor eder. Aynı zamanda, bir sanatçının kolektif acı karşısındaki duruşunu görmek açısından da son derece önemlidir mektupları.

Elif Şafak'ın, Marc Nichannian'ın İngilizceye çevirdiği *Yıkıntılar Arasında* kitabından alıntılanmış bu bölüm de durumun vahametini göstermesi açısından önemlidir.

Yıkıntılar Arasında köylerde ve kasabalarda Ermeni halkın Adana katliamlarından sonra düştüğü durumun birinci elden tanığıdır. Bu kitap bir yas kitabıdır. Esayan bu kitabı yazmaktaki amacının üç ay boyunca tanıklık ettiği sınırsız acıyı hem kendi cemaatinin insanlarına hem de olaylardan haberi olmayan Müslüman Türklere aktarmak olduğunu ifade eder. "Eğer kan ve ateşle aklını yitiren bu insanların yaşadığı felaketi anlatabilirim, bu vatana karşı görevimi yapmış olacağım.( aktaran Şafak)

### Çocuklar, Kadınlar, Muhtaçlar...

Yesayan'ın Adana'daki felaketi gördükten sonra çok uzun süre kendine gelememişti, toparlanamadığı da anlatılır. Yesayan özellikle Adana'yı gördükten sonra Ermeni kadınlarının okuması ve kendi ayakları üzerinde durmaları, çocuklarına sahip çıkabilmeleri için daha çok düşünür, bu konuya daha fazla eğilir.

Çalışma sahası çok geniş ve sınırsız. Eğitime muhtaç çocuklar, hatta yetişkinler var. Bakıma muhtaç hastalar, teselli bekleyen acılı insanlar, en küçük bir ümit kırıntısıyla hayata dönecek olan ümitsizler var. Bir sürü çetrefilli ihtiyacı olan ve yaratıcı elleri bekleyen bütün bir halkın yaşamı var.

Eğer bir mucize gerçekleşseydi, halkımızın sonunun belli olduğunu söyleyenleri de büyük bir gururla yanıtlıyacaktık. Yabancılar ve bilhassa bize düşman unsurlar, bur tartışılmaz manzara karşısında, yenilmez hayata bağlılığımızı saygıyla karşılayacaklardı. Ve kim bilir, belki de bir gün, düşmanın patlamaya hazır, vahşi ve şiddetli öfkesi Ermeni kadınlarının vereceği bu yeni, tatlı, medenileştirici ve geri çekilmez mücadele ve savunma tarzı karşısında yenik düşecektir.

İşte bir ideal uğruna, çok güç, çok acılı maddi koşullar, tehlikeler ve ağır sorumluluklar altına girmeye hazır Ermeni kadınlarının en mütevazısından en müktedirine, en yeteneklisine kadar, uğruna baş koyabilecekleri yeni ve onurlu bir yol...( Yesayan "Günümüzde Ermeni Kadınının Yergire " 212)

### Osmanlı'dan Sovyet Ermenistanı'na

Yesayan durmaksızın kadınlarla ilgili metinler yazan, kendini feminist olarak tanımlayan, dünyadaki kadın hareketini takip eden, Fransa'da okuduğu için kıta Avrupası'nda olup bitene hâkim olan, gerçek bir entelektüeldir. Osmanlı'dan kaçmak durumunda kaldığı 1915'ten sonra Sovyet Ermenistanı'na yerleşmiş ve burada da kadınlarla ilgili yazılar yazmaya devam etmiş, sesini ve kalemini hiç durdurmamıştır.

Zabel Yesayan sadece kadın konusunda değil, savaş karşıtlığı, anti-militarizm ve demokratlık konularında da çok önemli eserler vermiş, çok kıymetli bir isimdir. Hayatını dört bölüme ayırmak mümkündür: 1909 Adana olayları sonrasında tanıklık için Adana'ya

gitmesi, 1915 Ermeni Soykırımı'ndan kurtulması, Sovyet Ermenistanı'na gitmesi ve bilinmezliklerle dolu Sibirya. Her ne kadar Sibirya ile ilgili ayrıntı bilmiyor olsak da, Yesayan'ın muhalif ve özgürlükçü tarafının Stalin tarafından Sibirya'ya gönderilerek susturulmaya çalışıldığını tahmin etmek çok da zor değil. Zabel Yaseyan, 1915 Ermeni Soykırımı'ndan kendini kurtarmayı başarmış, ancak Stalin'den kurtulamamıştır.

*Bir Adalet Feryadı* kitabının son ismi kitaba adını da veren sözün sahibi, "feminizm bir adalet feryadıdır" diyen İstanbullu Ermeni yazar Hayganuş Mark. 1885'te İstanbul'da doğan, 1966'da İstanbul'da ölen Hayganuş Mark gençlik yıllarında öğretmenlik yapmış. O sırada da gazete ve dergilerde şiirleri ve yazıları yayımlanmaya başlamış. Mark'ın yazılarındaki dili kullanma becerisi ve fikirlerinin acıklılığı "İstanbul Ermeni aydın çevreleri" tarafından, bu yazıların bir erkek yazara ait olabileceği şeklinde yorumlanmış. Hatta Mark'ın belirttiğine göre, kimileri çalıştığı yetimhaneye gelerek kendisini şahsen tanımak ve kadın olduğunu gözleriyle görmek istemişler (Bilal ve diğer, "Feminizm: Bir Adalet Feryadı" 245).

### Bir Adalet Feryadı: *Hay Gin*

Türkiye kadın hareketinin en uzun soluklu kadın dergisi *Hay Gin*'i (Ermeni Kadını) yayımlayan Hayganuş Mark kendisini ilk feminist aktivist Ermeni kadını olarak tanımlıyor. Mark 1926'da *Hay Gin*'de yazdığı "Feminizm..." başlıklı makalesine şöyle başlıyor:

Kadınlar itirazlarını yükseltmek için her adım attığında, hemen umulmadık bir köşeden kocaman bir taş fırlatılır feminizme. Günün cart renkleri, berbat kıyafetler, çıplaklık, bayağılık kokan tavırlar, hayâsızca abartılan makyaj... Feminizmi var eden kadınların böyle şeyler yaptıkları vaki mi? (Mark "Feminizm..." 321)

Hayganuş Mark, dönemin belediye başkanının bir toplantı sırasında sarfettiği "kadınlarla erkekler eşit olamazlar, çünkü kadınlar askerlik yapmak ve savaşa gitmezler" sözleri üzerine bir yazı yazar ve başkana yanıt verir:

Eğitimli ve aydın bir insan olan belediye reisi bizden öğrenecek değil elbet, ancak unutmuş olmalı ki kadınlar da savaşmaktalar. Belki erkekler gibi 50-60 yılda bir tesadüfen çıkmış bir savaşta değil, fakat insan soyunu kendi fedakarane görevleriyle çoğaltmak için her daim savaşmaktalar. Hamilelikte veya doğum sırasında ölen kadın sayısı az mı? Bu bir savaş değil mi? Benzerlerini katletmenin vahşiliğini değil, kendini feda etmenin tanrısal eylemini barındıran nazik bir savaş. Ayrıca kanlı savaş meydanlarında kadınlar da hemşirelik, hastabakıcılık yaptılar. Bu da gerçek askerliktir. (aktaran Bilal ve diğer "Feminizm: Bir Adalet Feryadı", 242)

Mark'ın bu yazıdan da anlaşılacağı üzere mesela Zabel gibi savaş karşıtı bir tavrı yoktur. Aksine kadınların da hem mecazi hem de gerçek anlamda savaştıklarını sıkça tekrarlama ihtiyacı duyar. Mark, buna rağmen kadınlara “kadın ol, kadın” çağırısı da yapan bir feministtir.

[B]ilmelisin ki cinsiyet aklın içindedir, akıl cinsiyetin içinde değil. Ortalama erkeği ortalama kadınla karşılaştırırsak kadınlar kazanır. Düşüneyim ve aydın kadınlardan söz etmiyoruz. Her halükârda senin cinsinin kendine has bir değeri ve nüfuzu var. Onu tanıman, takdir etmen ve ondan faydalanman gerekir. Sen, kadın, ailen hatrına, insanlık hatrına kadın kalmalısın. Hakların mı? Ödevlerin mi? İçinden gelenler mi? Evet! Evet! Evet! Ama yalnızca kadın kalarak. (Mark, “Kadın Ol, Kadın”, 326)

Mark'ın bugün bile radikal denilebilecek kadın ve feminizm yorumları bugüne baktığımızda bile ufuk açıcı.

### Sonuç Yerine...

*Bir Adalet Feryadı* özel bir kitap. İki açıdan. Birincisi adlarını bile duymadığımız, yüz yıl öncesinden gelen ve bizim de yıllardır kendimize sorduğumuz soruları kendilerine soran kadınları bize tanıttığı için. İkincisi ise bu tanıtımı belki bundan yüz yıl sonra bu isimler gibi adları anılacak bir grup Ermeni kadını yaptığı için, tarihlerini müthiş bir ustalıkla bizlerle paylaştıkları için...

Osmanlının son dönemlerinde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser veren bu beş feminist kadına baktığımda çok net görünen bir şey var: eğitim. Tamamı İstanbullu, yani kentli olan bu kadınlar, zaman zaman acıma ve küçük kardeş muamelesi yapmaya kadar giden bir şefkat duygusuyla Anadolu'daki kadınlara eğitim almalarının ne kadar önemli olduğunu anlatıyorlar. Şahit oldukları bütün felaketlere rağmen ümitlerini kaybetmiyorlar, kalabildikleri zamana kadar Türkiye'de kalıyorlar, ancak gitmek mecburi hale gelince ülkeyi terk ediyorlar.

Beş kadın da dönemin ulus-devlet ideolojilerinin getirdiği rüzgârla tahminen, Ermeni kimliği üzerine kafa yoruyorlar. Sadece kadınlık üzerinden değil, Ermeni kadını olmak ve Ermeni kimliği üzerinden siyaset şekillendiriyorlar, yazılarında ve konuşmalarında Ermeni kadını olmak vurgusunu sıkça kullanıyorlar.

*Bir Adalet Feryadı* birbirinden farklı beş Ermeni entelektüel kadını tanımak için müthiş bir fırsat. Aynı zamanda da yüz yıl önce sadece Müslüman kadınların değil, Osmanlı İmparatorluğu sınırlarındaki başka etnik ve dini gruplara mensup kadınların da feminizm üzerine düşündüklerini, ürettiklerini ve tartıştıklarını görmek açısından geç de olsa bizim için çok kıymetli bir adım.

Bilal ve Ekmekçioğlu kitabın sonsözüne çok anlamlı bir başlık koymuşlar: “Osmanlı ve Türkiye kadın hareketi hakkındaki tarihyazımında Türk ve/veya Müslüman olmayan kadınlar: Bir Yokluğun Anatomisi” Gerçekten de bize bir yokluğun anatomisini çiziyorlar kitap boyunca. Her ne kadar Osmanlı kadın hareketini ve Türk kadınlarını da yeni öğreniyorsak da, bu Ermeni kadın hareketini bilmiyor olmamızı mazur gösteremez elbette. Bu kıymetli kitabı bir iğne oyası inceliğinde işleyen Lerna Ekmekçioğlu ve Melissa Bilal’e bırakalım son sözü, benim için sonsöz olan, onlar için kitabın ilksözü:

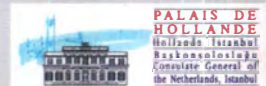
Osmanlı kadınlarının aile, eğitim, çalışma ve siyaset alanlarındaki özgürleşme mücadelesi 19. yüzyıl ortalarından itibaren başladı. Bu mücadeleyi veren kadınların bazıları Ermeni’ydi... (Ekmekçioğlu, “Sunuş... 13)

KAYNAKÇA

- Bilal, Melissa-Lerna Ekmekçioğlu-Belinda Mumcu. "Feminizm: Bir Adalet Feryadı" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu-Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç-Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 167–200.
- Boğosyan, Yeprem. "Elbis Gesaratsyan ve Gitar" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu - Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 22–24.
- Ekmekçioğlu, Lerna-Melissa Bilal (Der). *Bir Adalet Feryadı*. Çev. Zülal Kılıç-Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006.
- Gesaratsyan, Elbis. "Eğitimsever Ermeni Kadına Mektuplar." *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu-Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 25–34.
- Mark, Hayganuş. "Feminizm...?" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu-Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç-Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 321–22.
- . "Kadın Ol, Kadın!" *Bir Adalet Feryadı*. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Der. Lerna Ekmekçioğlu - Melissa Bilal. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 325–26.
- Rowe, Victoria. "Sorunun Temel Çözümü Eğitimdedir: Sibil" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu - Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 117–147
- . "Öncü Anneler, 'Gerçek Kız kardeşler' ve Sırpuhi Düsap" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu - Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 37-86.
- Şafak, Elif. "Sürekli Sürgün: Zabel Esayan Üzerine Bir İnceleme"  
<http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=338>
- . "Zabel Yesayan: Gasp edilmiş Matem"  
<http://www.elifsafak.us/yazilar.asp?islem=yazi&id=338>
- Yesayan, Zabel. "Günümüzde Ermeni Kadınının Yergire Karşı Rolü" *Bir Adalet Feryadı*. Der. Lerna Ekmekçioğlu - Melissa Bilal. Çev. Zülal Kılıç - Satenik Alanyan ve diğer. Yay. Haz. Rober Koptaş. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2006. 209–212.

"Bu kitaplarda hep aşktan, sevgiliden, sevdalıdan, ıssız köşklerde  
bayılıp kalan işkence görmüş kadınlardan,  
her konak yerinde bir iki tanesi öldürülen sürücülerden,  
her sayfada bir iki tanesi çatlatılan atlardan,  
karanlık ormanlardan, gönül endişelerinden, yeminlerden,  
hıçkırıklardan, gözyaşlarından, öpüşlerden,  
mehtaplı gecelerde yüzen sandallardan, ağaçlıklarda  
feryada gelen bülbülünden, birer aslan gibi yiğit,  
birer kuzu gibi yumuşak huylu, artık benzeri görülmeyen derecede erdemli,  
daima temiz giyinip kuşanmış ve çağılayanlar gibi ağlayan beylerden,  
yalnız bunlardan söz edilirdi".

(Flaubert, *Madam Bovary*)



Bu kitap Hollanda Konsolosluğu'nun katkılarıyla hazırlanmıştır.